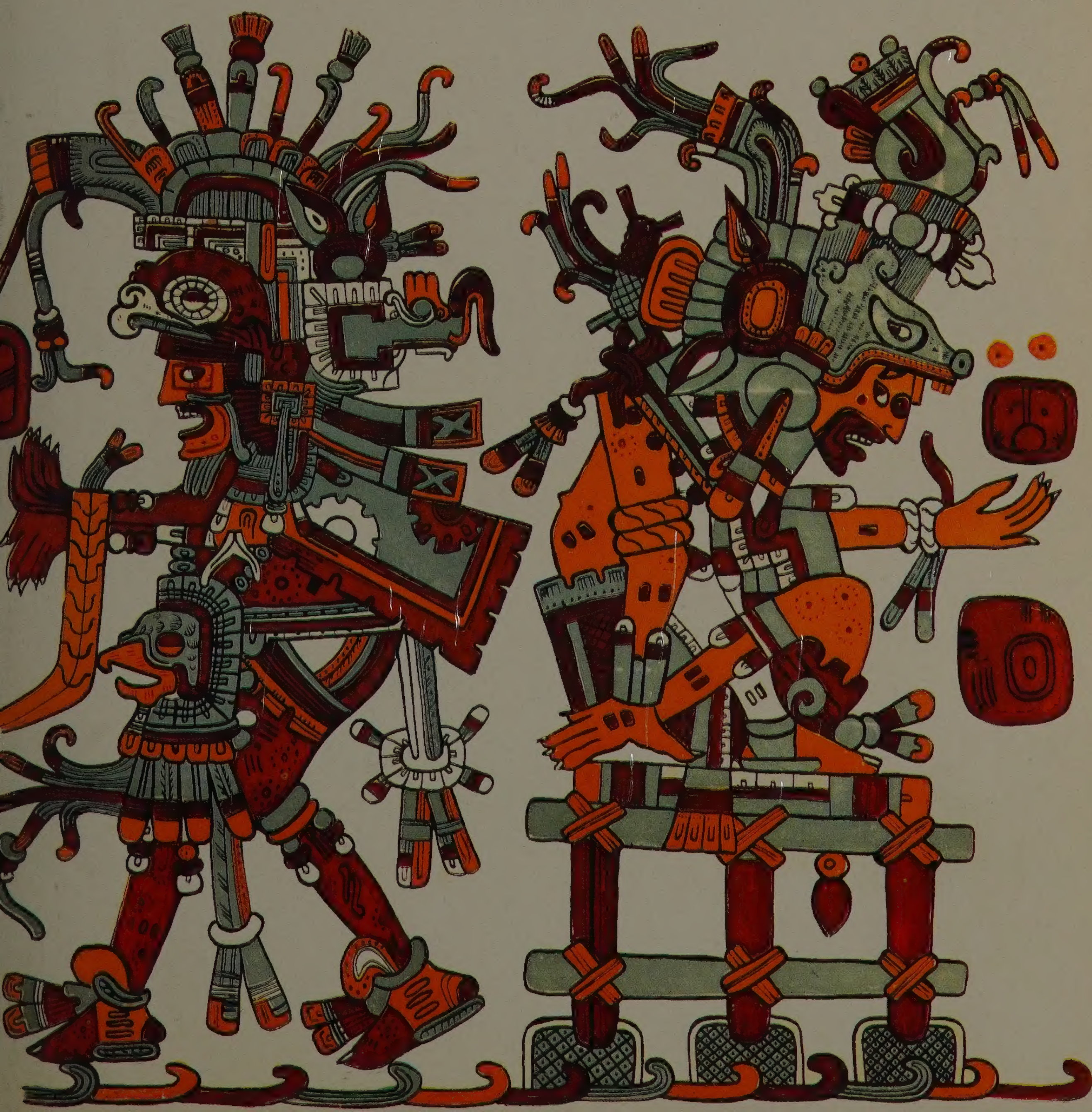
ARTES DE MEXICO



EN HOMENAJE A
SALVADOR TOSCANO
(1912-1949)

NUMERO
3
MARZO Y ABRIL DE 1954

ARTES DE MEXICO

Impreso en México

en los Talleres Gráficos de EDITORIAL HELIO-MÉXICO, S. A. Calle 13 Poniente Nº 262 (Col. Santa María Insurgentes). México, D. F.
Grabados a color de MARTÍNEZ y CRUZADO (Portada y página 25)

ARTES DE MEXICO

REVISTA BIMESTRAL EDITADA POR EL

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

APARTADO POSTAL 7636 • MEXICO, D. F. • *REGISTRO EN TRAMITE*



S U M A R I O

P O R T A D A • FRAGMENTO DE LOS FRESCOS DE SANTA RITA, Belice. Dibujo de *VICENTE ROJO.*

Si se tratara de definir cuál es la forma más vigorosa que el pueblo mexicano ha utilizado en el curso de su vida para expresar sus más profundos sentimientos, desde aquellos que alentaron sus informes concepciones cosmogónicas, en plena etapa de la caza y la recolección, hasta los que ha generado en nuestros días la cabal conciencia del lugar que el hombre debe ocupar, como razón razonante, en una nueva sociedad, tendría que convenirse en que la forma superior de su modo emotivo de ser ha encontrado su cauce natural en la pintura mural. Sin solución de continuidad, tal vez alentado por raíces que abrevan en lo subconsciente, hace varios milenios que viene dejando en los muros su mensaje social. En el penoso tránsito que significó su errabundo peregrinar en la época paleolítica primero, y después en el apogeo de las altas culturas de la altiplanicie y de las selváticas regiones del sureste, dejó el hombre mesoamericano inscritas en las rocas y en el interior de sus adoratorios y palacios ya sus epopéyicas gestas, ya sus complejas teogonías. Después, con el arribo del conquistador, los templos de la cruz, levantados sobre hierro y sangre, cubrieron sus fortificados macizos con pinturas murales exaltadoras de la fe. Y en nuestros días, cuando esta forma monumental del arte se había olvidado en el mundo entero, he aquí que surge, alentada por la Revolución, la gran pintura mural mexicana, tres veces negada...*

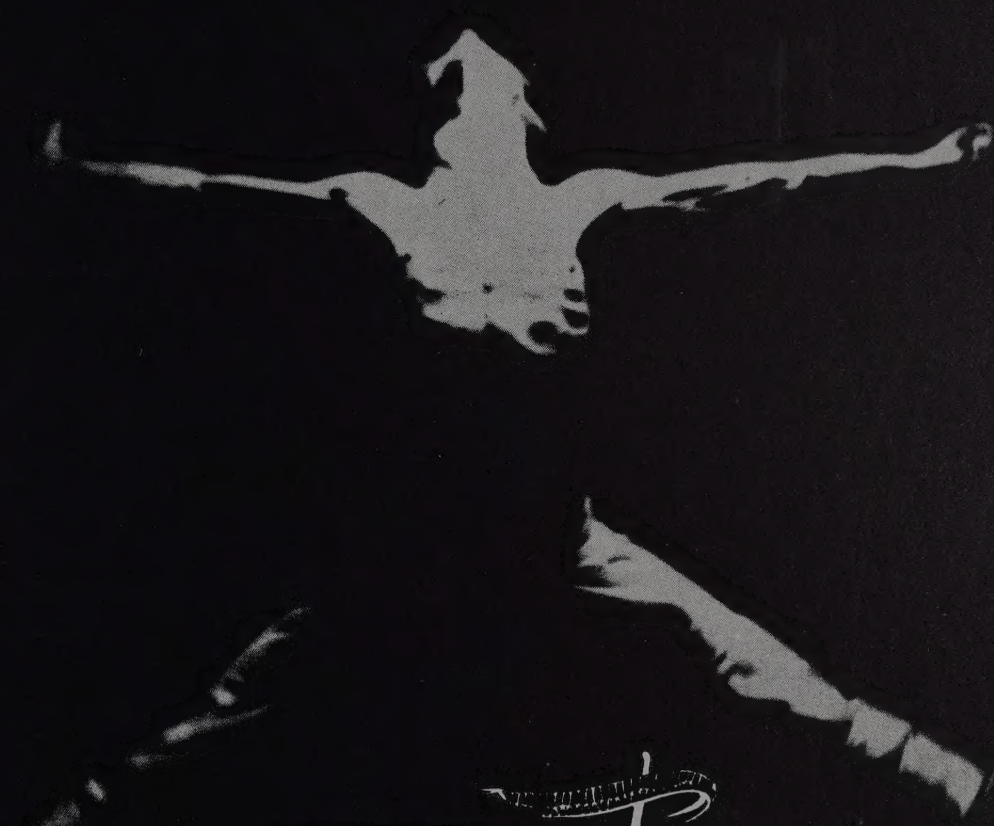
Ningún otro pueblo podría presentar tal unidad histórica, que debe ser mayormente exaltada si se considera el indiscutible valor plástico de cada una de esas etapas. Y para gloria y afirmación de lo que hemos sido y somos como creadores de arte, allí están, constelando todo nuestro territorio, desde San Borjitas, en Baja California, hasta Tulum, en Quintana Roo, las obras geniales de los anónimos tlacuilos, de los indios y mestizos del virreinato, de los académicos del siglo XIX, de los humildes decoradores de pulquerías y figones y de los artistas de la Revolución.

Quizá por vivir materialmente rodeados de formas y color hemos pasado por alto la necesidad de preservar a todo trance nuestra pintura mural. Mas sea por la razón que fuere, lo cierto es que muchas y valiosas obras se han perdido totalmente, y pronto, de no llevarse a la práctica un programa de estricto control de estos bienes de nuestra cultura, sólo quedarán las copias obtenidas por instituciones casi siempre extranjeras. Recuérdense las pinturas del Templo de la Agricultura y las de la Casa de los Barrios, ambas de Teotihuacán; las de los Dinteles con escenas mitológicas, de Mitla; las del Desfile ceremonial de guerreros, de Chacmultún, Yuc.; la pintura con una deidad teotihuacana que fué trasladada subrepticiamente a California...

Cuando Toscano visitó Uaxactún para conocer las pinturas descubiertas en 1937 "casi perfectamente conservadas", según Morley, ya no existían indicios de ellas. ¿Qué puede esperarse de los murales de Bonampak, abandonados a la selva y a la irresponsabilidad de los excursionistas?

La Secretaría de Educación Pública tiene una deuda a este respecto, y en no menor medida las agencias encargadas de estos tesoros: el Instituto Nacional de Antropología y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Mas poco será lo que puedan hacer si a tenor de mal entendidos ahorros no se les proporcionan los recursos adecuados que exigen la vigilancia, la restauración y la conservación.

ARTES DE MÉXICO *deja planteado el problema con ocasión del homenaje que rinde a Salvador Toscano en el 5º Aniversario de su muerte. El mensaje que dejó en su obra* ARTE PRECOLOMBINO DE MÉXICO Y DE LA AMÉRICA CENTRAL *algún día será oído y escuchado.*



ZAPATA

BALLET DE

GUILLERMO ARRIAGA

FOTOGRAFIAS DE NACHO LOPEZ

Poema

DE

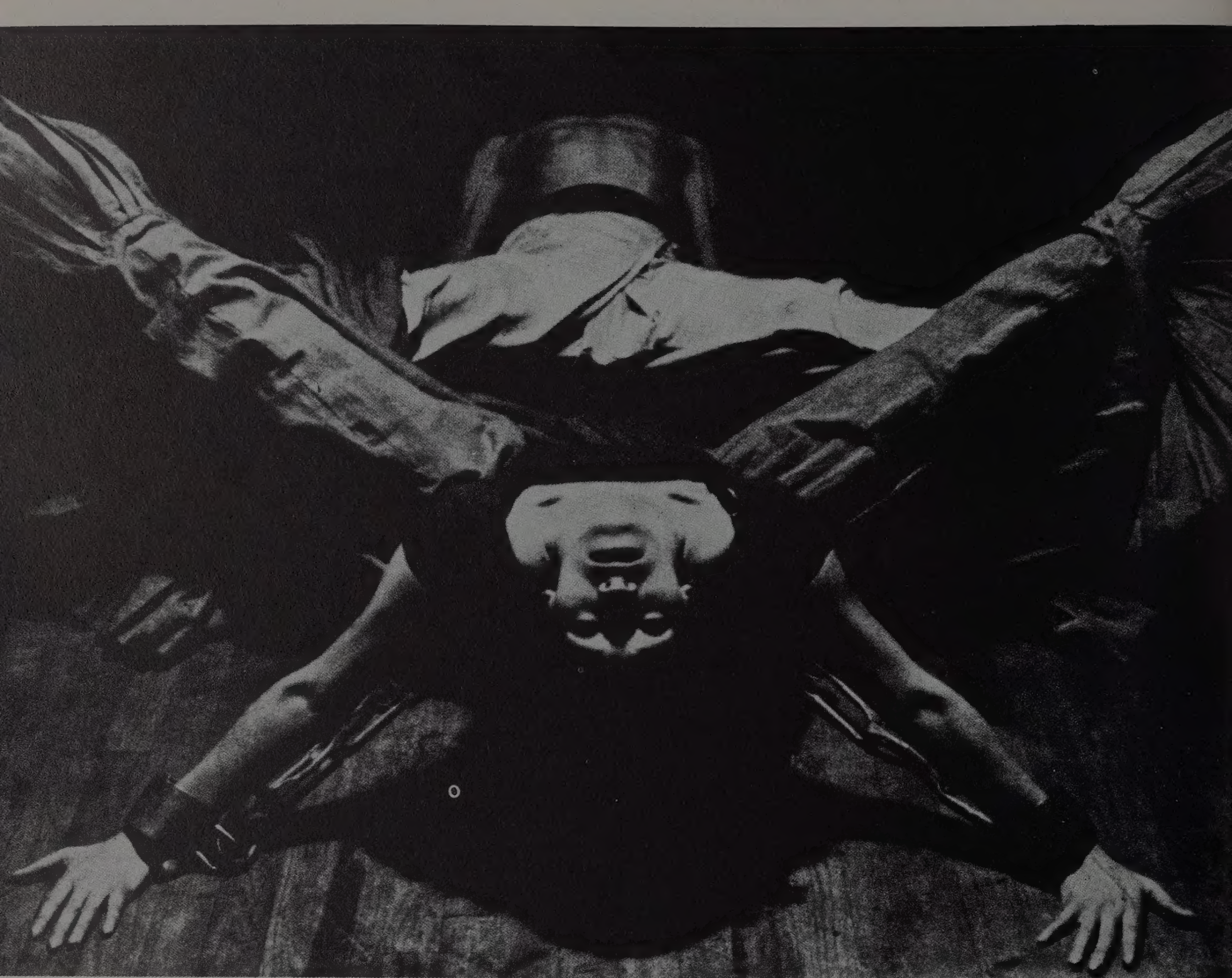
ALFREDO CARDONA PEÑA

BAILADO POR **ROCIO SAGAON** (LA TIERRA) Y **GUILLERMO ARRIAGA** (ZAPATA)

De la piedra sin nadie, el árbol rojo,
la luz, el viento y su esplendor callado
nació este Saulo mexicano un día.

La tierra madre lloraba en la noche,
era el rocío alhaja de su llanto;
abriendo su pasión, clamando al cielo,
desprendió de su vientre a un joven rayo.





Quedó tendida como un sacrificio,

tal en el rito sangriento a los astros,

y la flor de su entraña iba mojando

los labios y las músicas del pueblo.

(Emiliano Zapata ya se oía,

y el cántaro de barro lo bordaba).

Creció sin prisa, como un cuerno agreste

en los campos inmensos y apagados;

vió huérfano el maíz, la fruta sola,

y el odio entre los ámbitos rurales





Vino la hora fuerte,

la hora que era un trueno repartido,

y Emiliano Zapata fue hacia el pueblo

como un río violento y desbordado.

A las aldeas de quietud y humo,

a los rincones hondos como estrellas

llegó, y aquella voz pidiendo tierra

se propagó como una choza en llamas.

La libertad, la virgen humillada,

cayo danzando en el grito sagrado:

¡Agua al sediento, tierra al campesino!



Encadenada a su dolor umbrío

la tierra escuchó el grito: una esperanza

atravesó la luna de sus lagos.



Cambió las oraciones por un rifle,

armó a su hijo, predicó a los bosques,

y el rumor de las hojas fué de espadas.





Zapata organizó los horizontes,

se unio a los pobres, besó la violencia,

quito la linde y anchuró la espiga,

y desde el sur apareció en la historia

como un instinto al sol. Zapata era

una bondad con ira.



Un temblor amoroso, un triunfo alado,

un vértigo solar poseyó el día

en que México alzó su antigua frente.



Es intenso relámpago su historia:

ilumina un momento y luego cae

en el surco, la paz y las canciones.

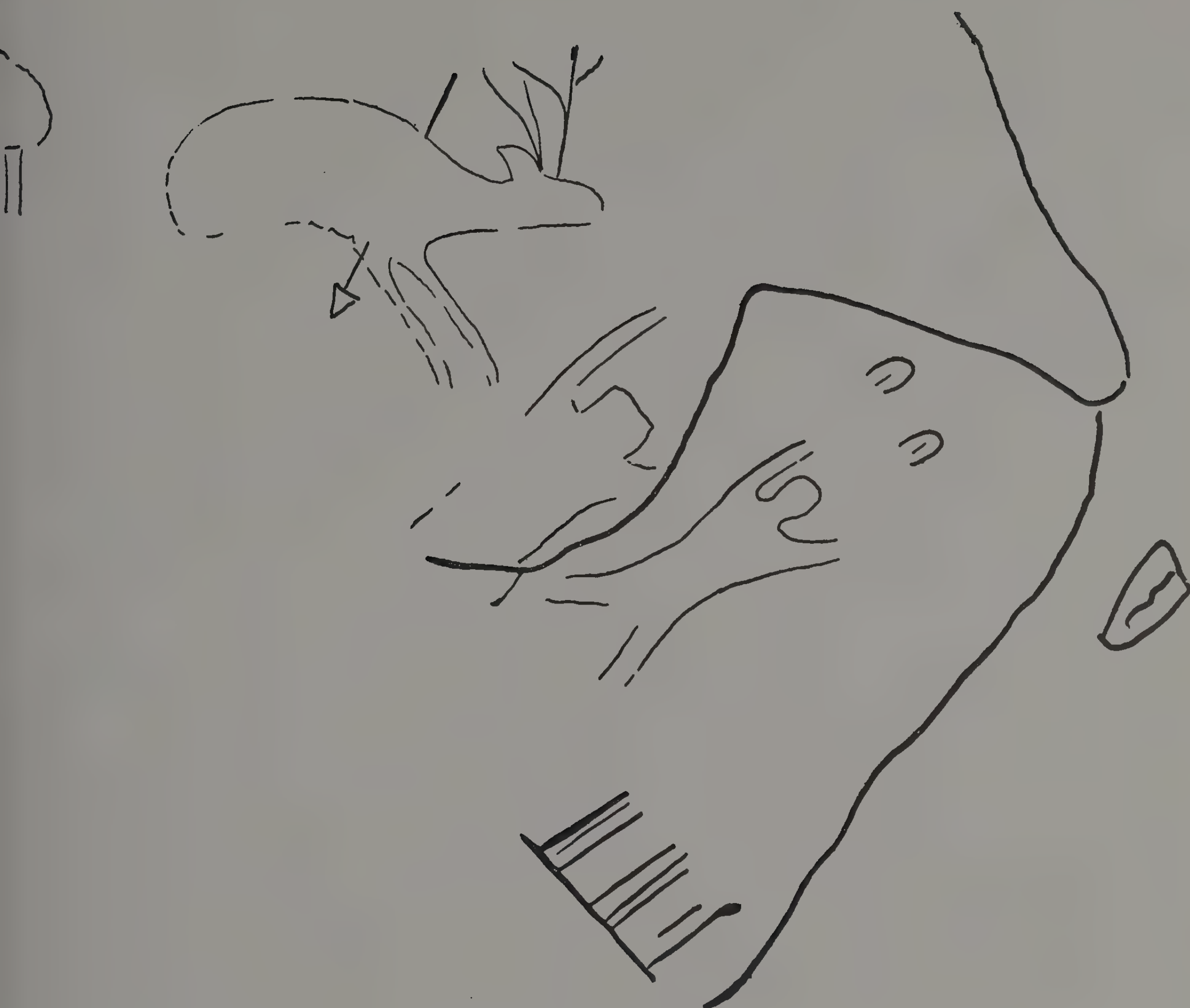




LA PINTURA MURAL EN MEXICO

1 LA PINTURA RUPESTRE

2 LOS MURALES PREHISPANICOS



LAS PINTURAS RUPESTRES DE LA BAJA CALIFORNIA

POR BARBRO DAHLGREN DE JORDAN

Las pinturas rupestres de Baja California son las obras maestras más primitivas que conocemos hasta ahora del país y del Continente. Con esto quiero decir que, considerando el nivel cultural y los limitadísimos recursos de sus creadores, significan un logro artístico tan grande como pueden serlo las pinturas de Bonampak para los Mayas del siglo octavo, o la más bella página de sus códices para los Mixtecos del siglo XV.

Aparte de su valor puramente estético, toda obra de arte tiene un valor social, pues refleja las ideas y costumbres de su época. En otras palabras, ¿podrán las pinturas rupestres decirnos quién las pintó, cuándo y el por qué? La enorme dificultad, o a veces la imposibilidad de contestar estas preguntas, ha hecho que pocos antropólogos americanos quieran comprometerse a estudiarlas. O en las palabras con que un conocido investigador norteamericano empieza una reseña:

"Quizá ningún otro aspecto aislado de la investigación antropológica ejerce una atracción tal para los chiflados de la ciencia como la interpretación fantasiosa de las pinturas rupestres y de los petroglifos. Por esto ha de ser que tan poco se ha hecho en este campo en América."

En realidad, el número de trabajos de este género, incluyendo Argentina, Colombia, México y Estados Unidos, no pasan de la docena.

Acerca del valor estético de las pinturas de Baja California, creo poder afirmar que son las más bellas que hasta ahora se conocen en el Continente, y que en segundo lugar están las de Val Verde County, Texas.

En cuanto a las preguntas de quién las pintó, cuándo y por qué, si bien es verdad que difícilmente lograremos contestarlas con exactitud — podemos, sin embargo, revisar los conocimientos que hasta la fecha se tienen sobre los antiguos habitantes de Baja California.

Para ello contamos con tres distintas clases de datos:

1. La geología y la prehistoria.
2. La arqueología y la antropología física.
3. Las descripciones de los exploradores y misioneros de los siglos XVI-XVIII.

Primero: hay que señalar la configuración misma de Baja California; siendo la más estrecha de las grandes penínsulas del mundo, y la única que no tiene continuación en una cadena de islas, resulta un verdadero callejón sin salida, donde han quedado encerrados muchos vestigios de tiempos y eras pasadas. El ejemplo más conocido de ello es el elefante marino, especie extinta en el resto del mundo, que ha encontrado un refugio en las islas Guadalupe y San Benito.

Por la geología y prehistoria sabemos que la ocupación humana de la Península data por lo menos de unos 15,000 a 10,000 años. Entonces, gracias a un clima postglacial más húmedo, hubo lagos en la parte sur del Estado. Uno de ellos aunque hoy está desecado, sigue llamándose Laguna de Chapala, y a lo largo de sus antiguas riberas se han encontrado simples implementos de piedra, restos de establecimientos humanos. Es de pensarse que entonces la fauna fué más rica, y permitía una vida más fácil. De una larga ocupación hablan también los concheros de las costas meridionales, llamados así porque, después de comerse los moluscos, la gente dejaba tiradas las conchas hasta que formaron verdaderos bancos de hasta dos kilómetros de largo por tres metros de profundidad, habiéndose encontrado en ellos primitivos cuchillos y raspadores.

En cuevas y barrancas al sur de La Paz, los arqueólogos, por su parte, han descubierto toda una serie de entierros, pertenecientes a un grupo humano muy antiguo que los antropólogos físicos han llamado neoaustraloide y cuyos restos sólo se han encontrado en algunas pocas áreas marginales: en dos lugares de Sudamérica, en Baja California y en el Centro y Este de Texas. No sabemos por cuánto tiempo este grupo logró sobrevivir en el extremo sur de la Península, donde el clima es algo más benigno, pero los objetos encontrados asociados a los entierros —cestos o sombreros de fibras, penachos, ornamentos de concha nácar, faldellines de fibra torcida, cuentas de secciones de caña, lanzadardos y puntas de dardos y de flechas—, son bastante parecidos a los que más tarde vieron los exploradores y los misioneros entre los indios Pericúes de la región del Cabo.

Después de la era postglacial, toda esta área se fué desecando paulatinamente hasta volverse desértica o semi-desértica, de modo que, a la llegada de los españoles, los grupos del interior de la Península, especialmente Guaicura y Cochimi, llevaban una existencia tan dura, que han sido considerados entre los más primitivos del Continente. Todos los indios del Territorio Sur están extintos desde hace más de cien años.

Vivían en pequeñas bandas, cada una con su territorio, que recorrían en grupos de dos a cinco personas en busca de sus alimentos que consistían en pitahayas, semillas de yerbas y arbustos y uno que otro animal que lograban cazar. Su cocina se reducía a moler y tostar las semillas con brasas en un carapacho de caguama; los animales se comían enteros después de chamuscarlos por algunos minutos en el fuego. A veces en convites un pedazo de carne podía ser aprovechado por diez personas. Se amarraban el pedazo a un cordel y se lo tragaban para luego con el cordel sacárselo y pasarlo al vecino. En la estación del invierno, que era la más dura, comían casi todo lo que encontraban, el cuero de sus sandalias, maderas tiernas, y aun las semillas antes digeridas de las pitahayas, las molían y tostaban. Los niños ya desde los cuatro años o tan pronto sabían hacer fuego, tenían que buscar su propio alimento. Su ajuar se reducía al arco y la flecha del hombre; las mujeres llevaban a los niños recién nacidos en un carapacho suspendido de un mecapal, o en una red que pendía de un bastón. El agua la transportaban a veces en tripas de animales. Andaban desnudos, salvo el delantalito de las mujeres y algunos adornos de los hombres; no tenían mamparas, ni perro, ni sal.

Lo que parece indicar que alguna vez su cultura no fué tan pobre, era la existencia de brujos curanderos, ataviados con pelucas y capas de cabellos humanos y quienes para la enseñanza de sus discípulos se servían de unas tablitas con signos pintados.



Ahora bien, no está del todo excluído que algunos de estos grupos que conocieron los exploradores y misioneros, fuesen los descendientes empobrecidos de los pintores de cuevas.

Todo lo anterior explica el interés que despertó el hallazgo del periodista Fernando Jordán, de unas pinturas rupestres cerca de Mulegé, así como la información de que en los cerros de los alrededores de Comondú se encontraban gran número de esqueletos de indios guaicura muertos en una epidemia.*

* El Instituto Nacional de Antropología e Historia organizó una expedición y aceptó el ofrecimiento de cooperación económica del Gobernador del Territorio Sur, Gral. Agustín Olachea. Javier Romero fué comisionado para la investigación antropológica, la autora para copiar las pinturas y Jordán, con la cooperación de la Revista Impacto, se agregó a nosotros en calidad de guía y fotógrafo.

En realidad, el hallazgo de las pinturas H fué un redescubrimiento, porque. ya Clavijero[1] y Diguet habían escrito extensamente sobre ellas.

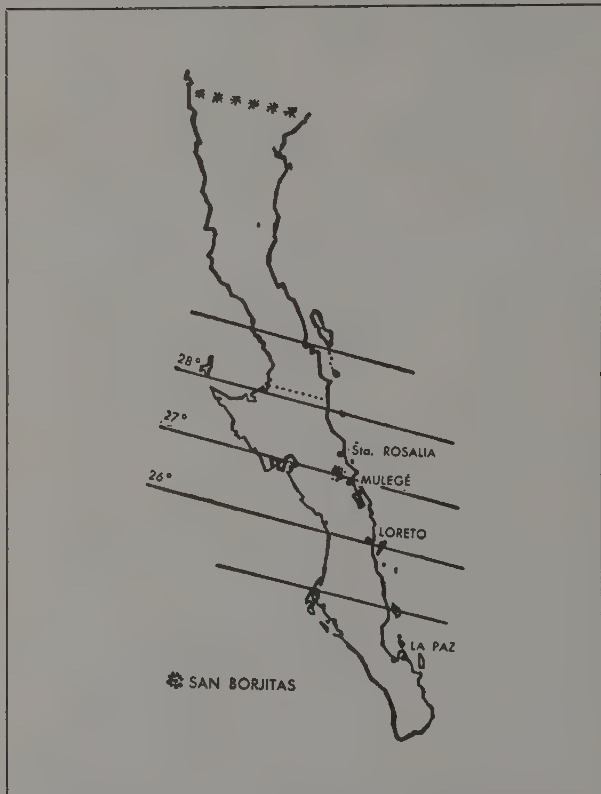
De los relatos de los misioneros Clavijero recopiló no sólo descripciones de las pinturas, sino también las opiniones de los indios sobre ellas; dice:

"Pero atendiendo a los vestigios de la antigüedad que allí han quedado, es fácil persuadirse que aquella vasta península estuvo antes habitada por gentes menos bárbaras que las que hallaron los españoles, porque los jesuítas, en los últimos años que estuvieron allí descubrieron en los montes situados entre los 27 y 28 grados de latitud, varias cuevas grandes cavadas en piedra viva y en ellas pintadas figuras de hombres y mujeres decentemente vestidas y diferentes especies de animales. Estas pinturas, aunque groseras, representan distintamente los objetos y los colores que para ellas

sirvieron, se echa de ver claramente que fueron tomados de las tierras minerales, que hay en los alrededores del Volcán de las Vírgenes. Lo que más admiró a los misioneros fué que aquellos colores hubiesen permanecido en la piedra por tantos siglos sin recibir daño alguno ni del aire ni del agua.

"No siendo aquellas pinturas y vestidos propios de las naciones salvajes y embrutecidas que habitaban la California cuando llegaron a ella los españoles, pertenecen sin duda a otra nación antigua, aunque no sabemos decir cuál fué. Los californios afirman unánimemente que fué una nación gigantesca venida del norte."

Clavijero termina: "Por más que se ha preguntado a los indios californios qué significan las figuras, rayas y caracteres no se ha podido conseguir razón alguna que satisfaga, y que los de hoy ignoran absolutamente la significación."



MAPA DE BAJA CALIFORNIA

Alrededor de 1894, el francés Leon Diguet[2] fué enviado en una misión científica al Territorio Sur de la Baja California y descubrió numerosos sitios con pictografías. De ellos describe con algún detalle los 5 más interesantes, y anota la localización geográfica de 25 más, dando así una base para futuras investigaciones.

Especialmente valiosas son las consideraciones que Diguet hace sobre las pinturas bajacalifornianas en conjunto. Empieza por hacer una nítida distinción entre las pinturas que se hallan en el centro de la Península (entre 27 y 28 grados) y las de la parte meridional. Basándome en varias ilustraciones de pinturas del Estado de California, pienso que esta distinción es también válida para las pinturas que se encuentran en la parte septentrional de la Península. Tanto al Norte como al Sur de los grados 27 y 28, están ejecutadas sobre rocas aisladas o paredones de acantilados y son técnicamente muy inferiores.

Por el contrario, las pinturas del centro se encuentran en los techos y las paredes de cuevas y abrigos de roca, a bastante altura en las sierras. Los sitios están siempre muy aislados y difíciles de encontrar, ya que las entradas parecen haber sido disimuladas por amontonamientos de piedras y rocas. El hecho de que siempre se encuentren junto a un aguaje permanente no hace dudar de que fueron lugares de habitación o de reunión.

Las superficies cubiertas por las pinturas corresponden a las partes más iluminadas, que durante algunas horas del día reciben la luz solar.

Las fotografías, los dibujos y la reconstrucción provienen de la Cueva de San Borjitas situada en la sierra, tierra adentro a poca distancia del pueblo de Mulegé. La cueva se abre en el flanco oriental de una estrecha cañada de unos cincuenta metros de profundidad. Sus dimensiones son imponentes, 22.5 m. de ancho por 18 de profundidad, la altura de la entrada es de 5 m. Excavaciones practicadas en la delgada capa (35 cm.) de tierra y polvo que cubría el piso reveló 40 piedras de moler con sus manos, todas de piedras planas naturales y cantos redondos; unas puntas de flechas de obsidiana y unos fragmentos de hueso, pero no presentaban ninguna asociación directa con las pinturas, como tampoco ninguna estratigrafía propia. Sin embargo, indican que el lugar estuvo habitado por largas temporadas, seguramente durante la época de recolección de semillas. En el fondo de la cañada hay además un manantial inagotable.

La reconstrucción de las pinturas del techo de la cueva se hizo a base de una serie de fotografías y dibujos a color, así como de un pequeño croquis hecho por Romero. Sin embargo, no pretendo que esté a escala exacta, ya que las irregularidades tanto del techo como del piso hicieron que las fotografías tomadas no sirvieran para hacer un mosaico completo de los dibujos.

En cuanto al colorido de las figuras hay que advertir el efecto, ya observado por Diguet, de que vistas de cerca son a veces difíciles de distinguir y aún parecen bastante deterioradas por el paso de los siglos, mientras que a cierta distancia y con la luz solar recobran fuerza los colores y las figuras se destacan mejor. Aun es notable que las fotografías a colores, por su mayor sensibilidad para los tonos rojos, revelan figuras cuya observación no fué posible con la simple vista y que se dificultaba además por las superposiciones que presentan.

Además de las pinturas, que en seguida analizaremos en detalle, hay en el techo dos petroglifos raspados y en la pared norte signos tallados en la roca.

Creyó Diguet que las figuras en su conjunto representan una escena de batalla con hombres flechados y muertos que yacen por tiera y la compara con abrigo de San Juan. Esta es también la impresión otra escena de cacería, que se puede apreciar en el



Parte de la bóveda de la Cueva No. 1 de San Borjitas, decorada con figuras polícromas. Reconstrucción de Barbro Dahlgren de Jordán.

de varias personas que han visto la reconstrucción. Pienso, sin embargo, que si aceptamos esta interpretación, hay que tomar en cuenta que no es válida para todos los tipos de personajes allí representados, sino aplicable en primer lugar, para los que más adelante llamaremos "bicolor" y en menor grado para los "cardones", pero no para los "espantajos".

A base de formas, colores y superposiciones he dividido las figuras en tres tipos: los "espantajos", los "cardones" y los "bicolores". Estos tipos pueden representar distintas capas culturales o el desarrollo artístico de una sola cultura. Una vez hecha esta división nos quedan cinco figuras que llamamos excéntricos por no encajar del todo dentro de este esquema.

Espantajos. Ellos representan sin duda al tipo más antiguo, como se puede apreciar por las superposiciones, por su dibujo más esquemático, por el uso del color amarillo, que luego vuelve a emplearse, y por su corto número de figuras: 5 masculinas y una tintorera.

Las figuras masculinas (dos completas y tres incompletas) tienen las siguientes características: son vistas de frente; la cabeza es semi-elíptica con los ojos y la nariz a veces señalados con rayas verticales; los brazos son indicados por tres rayas horizontales que atraviesan el cuerpo; las piernas están muy separadas y vistas de perfil con los pies hacia fuera; el tronco es pintado a cuadros, representando una camisa o pintura o tatuaje que termina a la altura del sexo. Los colores son amarillo, mas rojo obscuro o rojo mediano y están aplicados en rayas.

La tintorera es completamente realista en su tratamiento.

Todas las figuras son de un tamaño cercano a dos metros y se encuentran esparcidas sobre toda la superficie del techo; una de ellas está en posición horizontal.

Cardones. Este tipo aparece sin transición. Las figuras humanas están dibujadas en forma de siluetas bulbosas donde la cabeza parece una penca. La pintura está aplicada en rayas longitudinales, rojas o negras, sobre un fondo de color plano algo más obscuro que la roca. El conjunto hace pensar en los cardones que abundan en las tierras bajas. Los rojos tienen los brazos extendidos; los negros los tienen levantados en ángulo. El tronco termina en punta. Dos de ellos, ambos rojos, están atravesados por flechas o dardos, pero no hay ninguno en postura horizontal. Su distribución en el techo es algo más reducida que la de los "espantajos", a quienes a veces se sobreponen. El tamaño es generalmente grande.

Bicolores. Bajo este nombre incluímos todas las figuras, también las unicolores, de la última fase pictórica de la cueva, que se distinguen por su dibujo enteramente realista.

Entre ellas puede, sin embargo, distinguirse una subfase más antigua que consta de 10 o más figuras masculinas, pintadas en un rojo claro, pero que a veces es tan tenue que apenas se logran distinguir. Su silueta es menos perfecta y el tamaño generalmente mucho más reducido que el de típicos bicolores.

Los verdaderos bicolores se caracterizan por la firmeza y elegancia de trazo, tanto en las figuras masculinas como en las femeninas, que aquí aparecen por primera vez. Con pocas excepciones intencionales la pintura está aplicada en colores planos que cubren toda la superficie de la silueta y ésta a su vez tiene los contornos señalados en colores contrastantes. La mayoría de las figuras masculinas están biseccionadas longitudinalmente en un lado rojo y otro negro, mientras la cabeza puede ser de color de cualquiera de los lados o rayadas. Como innovaciones del dibujo son de señalar los hombres muy marcados y la presencia de penachos, orejeras y un gorro. Como una particularidad de esta época y quizá del sitio pueden indicarse las dos parejas de mujer y hombre, donde la figura de la mujer es predominante. Muchos de los hombres están flechados, uno lanceado y cuatro en posición horizontal. Son los más numerosos (30) y se encuentran de uno a otro extremo del techo. El tamaño grande predomina.

Excéntricos. Son los que no se apegan completamente a los tipos anteriores, pero cuya antigüedad puede conocerse aproximadamente por el estilo, el colorido y las superposiciones. Son el "Coyote", el "Cuadriculado", "El de los brazos hacia abajo", el "Sapo" y el 'Muerto'. El Coyote —que hemos bautizado así por sus grandes orejas— es a todas luces un shamán disfrazado que en una mano lleva una red o bolsa "medicinebundle". A juzgar por las superposiciones y el fondo ocre pertenecería a la segunda época aunque otra figura de la misma época le ha sido sobrepuesta. Su posición al centro de la entrada hace que parezca dominar o defender la cueva. Es el único de los personajes que tiene ambos pies en la misma dirección. De la última época es el "Muerto" que se distingue por su pintura blanca con rayas y contornos negros que señalan las órbitas y las costillas, abandonando así la técnica de silueta.

Creo que el uso de contornos blancos data de la última época que es la de los Bicolores y aunque ocurre también en algunos casos del tipo Cardones, tenemos la sospecha de que se trata de adiciones posteriores.

Quedan solamente dos figuras por discutir, el símbolo en forma de escudo cuyo significado ignoramos y el "venado o berrendo o antílope" que aunque aparentemente de la última época es bien pobre como dibujo.

Por último hay que advertir que debajo de estas pinturas, especialmente en el frontispicio hay vestigios de innumerables figuras que difícilmente se dejarán reconstruir.

No incluídas en la reconstrucción hay en la porción inferior izquierda, tres figuras más, masculinas, un pez y un venado o antílope raspados.

Las figuras están demasiado deterioradas por filtraciones de agua para clasificarlas con seguridad. De los petroglifos sólo podemos decir que son posteriores a las pinturas y que no están muy bien ejecutados debido probablemente a la rugosidad de la roca.

También fuera de la reconstrucción quedaron otras pinturas igualmente en muy mal estado de conservación que se encuentran sobre una saliente lisa de la pared norte de la cueva. Representan dos hombres, un venado y dos probables símbolos de lluvia. Tallados en la roca hay filas enteras de otro símbolo.

De los colores, en su estado actual de preservación, pueden distinguirse: dos tonos de amarillo, uno mediano y uno casi ocre; cinco tonos de rojos, desde rosado, rojo claro y rojo indio, hasta dos tonos de morado; ocre grisáceo; negro y blanco. Es difícil juzgar hasta qué grado las diferentes variantes son intencionales y originales y hasta qué grado se deben a dete-

rioraciones por infiltraciones de agua, acciones del sol y el viento, etc., pero no hay duda de que originalmente hubo por lo menos tres distintos tonos de rojo. Clavijero menciona amarillo, verde, rojo y negro y los considera de origen mineral. Diguet, hace igualmente mención del verde e incluye además el blanco, tan típico de San Borjitas, y los describe como colorantes obtenidos de rocas pulverizadas y desleídas en un barniz. Este último parece corroborado por la existencia en la entrada de la cueva, de un gran bloque de piedra totalmente barnizado, casi brillante, el cual muestra además, hoyos que aparentemente sirvieron para moler los colorantes. Sobre la parte práctica de la ejecución de las pinturas, resalta que, para lograr una firmeza de trazo como la de que hacen alarde varias figuras, el pintor tuvo toda la libertad necesaria de movimiento, sea que fuera caminando sobre un tablado o sobre un antiguo y más alto piso de la cueva, como parecen haber pensado Clavijero y Diguet, ya que ambos sostienen que las cuevas fueron en gran parte excavadas a mano. Acerca de esta teoría sólo un geólogo puede decir la última palabra.

Es muy aventurado opinar sobre el significado de estas pinturas, de las cuales aun los autóctonos del siglo XVIII ignoraban el origen. En parte podrán atribuirse a magia simpática como en los casos de los venados, la tintorera flechada y los probables símbolos de lluvia. La gente flechada puede representar enemigos, o sacrificados, o muertos en guerra, pero no tengo idea del papel que podrían haber jugado los Espantajos.

Pero en favor de la interpretación de Diguet, debemos mencionar una tradición que todavía en tiempos de los misioneros sobrevivía entre los californios acerca de una gran batalla que ocurrió después de una reunión entre varios grupos o tribus del norte y a consecuencia de la cual los derrotados emigraron a la Baja California.

Etnográficamente, es interesante comparar los diferentes estilos de pintura corporal y los penachos que se aprecian en las pinturas con lo observado por el almirante Porter Cassanate entre los pericues del Cabo de San Lucas: "estavan embijados, y pintados los cuerpos de diversos colores trayan mucha plumería en la cabeza..." En otra versión dice: "Tenían los cuerpos de diversos colores matizados formando la variedad de ellos una humana tarazea".

Acerca de la edad de las pinturas y petroglifos y quienes fueron sus autores todavía no es posible opinar. Esto sólo podrá hacerse a base de material comparativo, tanto pictórico como arqueológico y aun geológico. Para ello hará falta, en primer lugar reunir el máximo de material sobre petroglifos y pictografías, ya que en la mayoría de los sitios con pinturas hay también algunos petroglifos, y luego proceder a su análisis y clasificación. Una vez dado este primer paso, podremos recurrir a materiales comparativos de otras regiones, ante todo de las zonas circunvecinas como el Norte de México y Sur de Estados Unidos y de allá pasar quizá a comparaciones extra-americanas. Ya Diguet señaló las semejanzas que existen entre los petroglifos del tipo de San Borjitas con las de Owens Valley en California. Después de su tiempo Steward[3] y Jackson[4] han publicado dos obras fundamentales sobre este tema, refiriéndose a California y Texas respectivamente. A reserva de lo que pueden revelar futuras investigaciones, las pictografías de San Borjitas, por su parte, pueden compararse ventajosamente con las pinturas de Val Verde County en Texas, que son a su vez, probablemente las mejores de Norteamérica. Sin embargo, difieren en un detalle importante, el uso de contornos blancos. Este rasgo se encuentra en bellas figuras geométricas y en otras humanas, pero muy rudimentarias, de la Painted Cave de Santa Bárbara, California, y también si queremos ir más lejos, en las Wondjinas, del NW. de Australia, enormes figuras humanas pintodas en colores planos, rojo con contorno blanco, dentro de cuevas y abrigos de roca.

Podemos decir con seguridad que son prehispánicas, que no tienen ninguna relación estilística con las europeas o africanas, ya que su especialidad es pinturas de hombres. Las del Viejo Mundo, por el contrario, se caracterizan por sus realistas representaciones de animales y por un dibujo muy estilizado de las formas humanas.

Tenemos pues, varias perspectivas para la prehistoria de la península. Por una parte una gran antigüedad de ciertas culturas líticas que florecieron allí bajo un clima óptimo, probablemente después de la última glaciación, cuando en aquellos desiertos hubo bastante humedad para alimentar lagos. Por la otra, los entierros pertenecen a una raza que se ha considerado entre las más antiguas del Continente, la de Lagoa Santa, o neoaustraloide, y que quizá sobrevivió durante mucho tiempo en este callejón sin salida, como también en el centro y este de Texas. Es significativo que los cráneos de Val Verde County, Texas, que tienen las mismas características que los encontrados en el sur de Baja California, procedan de la misma región que también en su estilo pictórico parece ofrecer más semejanzas con las pinturas aquí descritas. ¿Podría la gente de las pinturas de las cuevas del centro de la península haberse retirado, al volverse más difíciles las circunstancias climatológicas, hacia las regiones más benignas del Cabo? ¿Finalmente represenatrán Val Verde y el Sur de la Baja California dos eslabones de una misma cultura que una vez se extendió de costa a costa, o fueron dos lugares de refugio de una cultura desconocida, pero muy superior a los demás de estas áreas?

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Clavijero, F. X.: Historia de la Antigua o Baja California. México, 1933, pp. 41-2.
1. Diguet, León: Rapport sur une mission scientifique dans la Basse-Californie. Nouvelles Archives des Missions Cientifiques. t. 9. París, 1899, pp. 1-53.
3. Steward, J. H.: Petroglyphs of California and Adjoining States, Univ. of Calif. Publ. in Am. Arch. and Ethnology vol. 24, n. 2.
4. Jackson, A. T.: PictureWritting of Texas Indians. Univ. of Texas Publ., n. 3809.



LOS
MURALES PREHISPANICOS

POR SALVADOR TOSCANO

Como un homenaje al escritor desaparecido, ARTES DE MÉXICO *se complace en publicar dentro de la serie* "La Pintura Mural en México" *este estudio que ha sido tomado de su obra fundamental* ARTE PRECOLOMBINO DE MÉXICO Y DE LA AMÉRICA CENTRAL, *editado en 1944 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México. Agustín Villagra escribió un capítulo relativo a las pinturas recientemente descubiertas que Toscano no tuvo la oportunidad de conocer.*

La pintura es, de todas las artes, la más efímera. Aplicada sobre materiales sumamente destructibles, poco o nada ha llegado hasta nosotros. De los cientos de códices precolombinos descritos por cronistas e historiadores, resta escasamente una veintena; y de las incontables pinturas que debieron existir, casi no hay una que haya sobrevivido completa. Stephens, a mediados del siglo pasado, ya se lamentaba de la destrucción de los ferscos de Chichén Itzá, del "arte más perecedero y destructible".

La idea, pues, que de esta rama artística nos formemos será siempre incompleta. Las lluvias, la luz, las manos movidas por intenciones cristianas y el tiempo en general han borrado o hecho perder lustre y colorido a la pintura indígena de México. La belleza que debió tener antes de la llegada de los españoles, apenas si la sospechamos por la belleza de códices bien conservados, como el Nuttall, o por los admirables fragmentos pictóricos de Teotihuacán y de Chichén Itzá.

Sin embargo, para juzgar el arte pictórico aborigen se debe tener presente que la pintura, en especial la de los códices, no alcanzó una autonomía absoluta con respecto a la escritura. Los códices en general no son sino escritura ideográfica, libros religiosos y de hechicería; si en algunas páginas descubrimos una auténtica belleza se debe más bien a que el tlacuilo en no pocas ocasiones realizaba verdaderos retablos artísticos, de la misma manera que lo hacía un amanuense medieval de las capitulares y portadas de los libros manuscritos.

LA PINTURA EN CODICES MURALES

Primero fué la línea, el contorno de las cosas; después, el color: y, por fin, el modelado, la profundidad en la perspectiva, el claroscuro. Los más remotos dibujos son rígidas líneas que quieren expresar, por ingenua imitación, los contornos de la realidad: más adelante se pasó de lo lineal a lo pintoresco, degradándose el valor puro del esquema al llenarlo de color. Tal fué el estadio de la pintura precolombina, el del dibujo colorido. Un último paso en la técnica plástica de los indígenas habría sido el conocimiento de la verdadera perspectiva fundada en las tres dimensiones, sin contar el empleo del modelado en el dibujo y del claroscuro en la pintura.

Höerschelman ha hecho notar que en la pintura de los códices la perspectiva tridimensional es totalmente desconocida: ésta es planigráfica. En efecto, el pintor indígena expresó los elementos de la realidad, animales, árboles, casas u otra multitud de objetos, reducidos a un solo plano, ya sea viéndolos de frente o de perfil, según que la figura presentara mayor claridad para su estilización en determinado ángulo: por ejemplo, el hombre para ser visto de frente oponía dificultades técnicas al parecer insuperables, debido en especial a la dificultad para expresar la nariz y los pies, por lo que casi invariablemente se le retrató de perfil; por el contrario, algunos animales, casas y otros objetos, se procuraban estilizar vistos de frente, ya que presentaban así más claridad para su expresión, por ejemplo, la cara del buho; y, por último, aquellos animales u objetos que para su representación presentaban dificultades insuperables de perfil o de frente, se les dibujaba vistos de lo alto a lo bajo, como el cienpiés, el alacrán y el escarabajo.

De ahí que el artista, al arreglar en sus escenas la composición, en conjunto presente perspectivas dislocadas o irreales. Un templo se pintó de perfil, pero no así las almenas, que en buena lógica no debían dibujarse de canto; el jugador de pelota está pintado de perfil, pero el campo del gimnasio, infinitamente más pequeño, lo está planigráficamente; el cántaro de agua o chocolate rebosa los bordes de la vasija sin derramarse; y al sacerdote que se inclina al suelo, no se le dobla el ceñidor sino que le cae tiesamente... Sin embargo, hay que notar que este divorcio de la realidad, le presta a los manuscritos precortesianos un carácter ingenuo y delicioso.

Más aún, el pintor no ve la realidad, la crea. La estilización, por lo mismo, puede ser a la manera teotihuacana, suprimiendo elementos accesorios y reduciendo los seres u objetos a sus líneas primordiales: o bien a la manera maya, transformando y elaborando la Naturaleza.

Ahora bien, como escritura ideográfica, la pintura de los códices, en especial la nahua y la mixteca, estilizó los elementos naturales en sus rasgos más importantes: un venado se representaba por la cabeza del animal y aun por la oreja. Pero cuando los pintores trataban de expresar actos, el problema era el de buscar símbolos adecuados: el caminar se presentaba por una huella humana sucesiva; el acto de conquistar una ciudad, por una flecha atravesando el jeroglífico del lugar; la palabra se representaba por una vírgula o coma saliendo de los labios, pero si la vírgula aparecía bordeada de florecillas significaba que se trataba de himnos o de cantos.

LA COMPOSICION

La perspectiva en las escenas es comparada por la señora Morris con la de los italianos primitivos y, quizá con más justicia, a los frescos cretenses y egipcios. En esta perspectiva la lejanía se pintaba abatiendo planos: por ejemplo, en el célebre mural *Escena de la vida en una población maya,* el mar, que es lo más cercano, se pintó en la parte inferior, en tanto que la aldea y el bosque, que son los más lejanos, se pintaron en la parte superior. No conocían, pues, la perspectiva y la ilusión óptica de profundidad que se obtiene degradando el tamaño de las figuras.

La composición es frecuentemente barroca debido al carácter evolucionado de las civilizaciones que produjeron las pinturas; casi no hay espacios vacíos —como si desconocieran el sentido de los planos desnudos para valorizar las figuras— pues se llenaban con rizos serpentinos, falos, plumas o diversos jeroglíficos. Sin embargo, la composición en general es clara y la escena se desenvuelve con naturalidad; las deidades y los sacerdotes que luchan denodadamente, los campesinos que ofrecen sus ofrendas a los dioses, los

actos de sacrificio, todo está expresado con sencillez y simplicidad.

De ahí la vida que anima a los códices. Quizá falta movimiento, pues las figuras son rígidas y los rostros hieráticos: pero si tomamos como ejemplos las pinturas murales del Templo de los Tigres en Chichén Itzá o las del Templo de Tepantitla en Teotihuacán, habremos de convenir que las figuras no carecen de naturalidad y que los movimientos están expresados con tal soltura que se antojan inspirados en la realidad.

Hay, pues, en los libros, una belleza inusitada que no debe juzgarse conforme a los cánones clásicos. La belleza deslumbrante de los colores —por la ausencia de colores desvaídos y de sombras—; la ingenuidad en la perspectiva —por su carácter planigráfico y perfiles dislocados—; la desproporción y la irrealidad en las figuras— por ejemplo, el remero que es más grande que su canoa—; todo contribuye a dar una frescura infantil y delicada a los enigmáticos manuscritos aborígenes.

EL COLORIDO

Un códice como el Borgia o el Dresden, una vasija mixteca o un bajorrelieve de Chichén Itzá, representan el ideal cromático del arte precortesiano. De ahí que en su propia pintura al carácter eminente se lo preste su viveza policroma, la ausencia de medios tonos y la presencia de colores primarios y bien contrastados. La señorita Eulalia Guzmán ha percibido de golpe la relación entre la viveza cromática y el colorido en el paisaje mexicano. "Atmósfera transparente, que deja señalar bien los perfiles y la viveza del color alumbrado por una luz esplendorosa". Sólo, en efecto, nos explicamos esas figuras de los códices tan vigorosamente recortadas, sin sombras ni colores oscuros, iluminadas de un colorido tan esplendente, si las situamos en el paisaje tropical del mediodía mexicano: en la nitidez de su cielo, en la esplendencia del aire y en el deslumbramiento de su sol.

El colorido es rico, y si en determinadas pinturas existe pobreza de colores, se debió en gran parte al simbolismo que ahogaba la fantasía del pintor. En la mitología nahua; el norte está relacionado con el color negro, el sur con el azul, el este con el rojo y el oeste con el blanco; entre los mayas, según el Chilam Balam de Chumayel, el blanco corresponde al norte, el amarillo al sur, el rojo al este y el negro al oeste. Pero en general existe una sujeción a la realidad: los tejados de paja son pintados en color amarillo; los muros de los templos, blancos; el agua, azul; las plumas, verdes, los rostros humanos, amarillo-cobrizos, o amarillos pálidos si son de personajes muertos, etc.

Los colores los obtenían de vegetales y de minerales —salvo la púrpura, que la producían de la cochinilla. Sahagún nos ha trasmitido una nómina completa de las piedras y plantas empleadas en la manufactura de los colores,[1] nómina que nos da una idea completa de la riqueza de la paleta indígena. Arqueológicamente Gann menciona los siguientes colores en Santa Rita: negro, azul, verde, gris, rojo, blanco y amarillo; Marquina alude en Teotihuacán al "rojo oscuro, el bermellón, el verde oscuro hasta llegar al gris, el verde claro, el amarillo ocre, el amarillo brillante y el azul"; y nadie que haya visitado Chichén Itzá podrá olvidar la delicada impresión que produce el verde oliva de las pinturas del Templo de los Tigres.

Para fijar los colores —dice Clavijero—, "los mezclan con el jugo glutinoso del tzauhtli, o con el excelente aceite de chía". Esta goma la obtenían de las hojas de una orquídea (bletia autumnalis) y también se llamaba tzinacancuitlatl, "estiércol de murciélago". La combinación de la pintura con la goma daba más consistencia al colorido y permitía a los artistas asegurar a su pintura mural —sin ser al fresco— una gran permanencia.*

LA PINTURA MURAL

Un arte eminentemente decorativo como el del México antiguo, nos ha dejado testimonios incomparables, a pesar de su estado de destrucción, de muros pintados con escenas mitológicas o con temas decorativos geométricos. Realmente deploramos el carácter arqueológico de las artes precolombinas, cuando pensamos que aquellas frías pirámides y aquellos muros derruídos y groseros, estuvieron pintados y policromados con excelentes motivos ornamentales y, excepcionalmente, con verdaderas escenas históricas.

Recientemente se ha discutido sobre el carácter técnico de dichas pinturas, pues si bien usualmente se les designa como frescos, ya Manuel Toussaint ha hecho notar que al pintarse sobre fondos ya secos, más bien podrían calificarse como temples. En efecto, los muros se aplanaban y bruñían cuidadosamente con una fina capa de estuco sobre el cual se diseñaban las figuras o motivos con líneas en negro o con líneas esgrafiadas: más tarde se esparcía el color con pinceles. Ahora bien, ¿el color se aplicaba sobre el aplanado fresco o cuando ya se había secado? Según Caso, los altares de Tizatlán se pintaron "aparentemente cuando la mezcla estaba ya seca": tampoco las pinturas de Chichén Itzá, según la señora Morris —que propuso la infortunada denominación de "fresco seco"— se pueden considerar como tales, "ya que todas las apariencias son de que las pinturas se aplicaron sobre superficies ya secas". Por el contrario, Marquina considera las pinturas teotihuacanas "verdaderamente al fresco", y Miguel Angel Fernández nos dice que "La pintura era usada muy fluída y era aplicada (en Tenayuca) cuando el estuco estaba fresco, pues de no ser así, toda huella de color hubiera desaparecido..." Sin embargo, por las observaciones realizadas por el autor en los murales de Uaxactún, Palenque, Teotihuacán, Monte Albán, Chichén Itzá y Chacmultún, se puede concluir que el verdadero fresco fué desconocido de los indígenas, pues en los fragmentos analizados jamás se encuentra la pintura embebida en el aplanado: en realidad las culturas precolombianas emplearon una técnica indígena propia, pues si bien fijaban sus colores sobre fondos murales ya secos, las pinturas se mezclaban hábilmente con gomas indígenas (tzautli, aglutinante que obtenían de las orquídeas, baba de nopal, etc.), con lo que aseguraban la permanencia de la pintura mural.

Por lo que se refiere al contenido de los llamados frescos, tres temas siempre se han reconocido:

1. *Decorativos.* Es decir, aquellos que consisten

* Véase lo que a este respecto opina Agustín Villagra en el artículo que escribió especialmente para este número de homenaje a Toscano.

en motivos de grecas, flores, entrelaces geométricos, rizaduras serpentinas, tal como vemos en las pinturas de los edificios de Teotihuacán.

2. *Mitológicos.* Esta pintura es la más próxima al contenido de los códices: generalmente la composición se desenvuelve en frisos o bandas pintadas con sacerdotes o deidades en escenas religiosas: por ejemplo, los murales de Mitla, Santa Rita, Tulum, etc.

3. *Históricos o descriptivos.* Los murales con escenas de la vida no solamente son los que más nos aproximan al horizonte pictórico indígena, sino que es en ellos en donde nos encontramos francamente desenvuelta la composición y la perspectiva. Las escenas se refieren a ceremonias religiosas (Teotihuacán) o bien a representaciones alusivas a sucesos históricos (Chichén Itzá).



MURALES TEOTIHUACANOS

Ofrendas a los dioses. Templo de la Agricultura. Teotihuacán. Valle de México.[2]

Hacia fines del siglo XIX, Batres descubrió una pintura, hasta entonces la más importante, que decoraba el muro de un templo que llamó de la Agricultura. Actualmente sólo sobrevive la copia que entonces se hiciera y que, al decir de Seler, no debía considerarse absolutamente exacta, copia que en 1922 reprodujera Gamio en la obra sobre Teotihuacán.

La escena aludida es de carácter ceremonial y se refiere, sin duda, a un acto propiciatorio a dos deidades que por su diseño geométrico recuerdan a la llamada diosa de las aguas, Chalchiuhtlicue, procedente de la plaza de la Pirámide de la Luna. El suelo de la escena lo forma la conocida estilización teotihuacana del agua ondulante: a lo alto figuran once sacerdotes que llevan ofrendas de bolas de hule, plumas, comida y palomas a las deidades marginales, quienes en su base tienen una masa ardiente de copal cuyas flamas y humo las envuelven. Toda la escena participa de la rigidez primitiva y de la delicadeza ingenua del estilo teotihuacano, y es sin duda una de las más antiguas pinturas de la ciudad. Su colorido, en efecto, recuerda los colores de la cerámica llamada "al fresco" (verde jade, amarillo claro y rosa pálido): más aún, la vasija pintada en la escena (un vaso de tres pies) pertenece al horizonte cerámico tercero de Teotihuacán, hacia el siglo VI de nuestra Era.

Sacerdotes y guerreros. Casa de los Barrios, Teopancalco, Teotihuacán, Valle de México.[3]

En la zona arqueológica de Teotihuacán, en el sitio conocido por Teopancalco, se descubrieron simultáneamente con el fresco descrito algunas pinturas de las cuales sólo sobrevive un fragmento representando a un guerrero, hoy en la colección del Museo Regional de Teotihuacán. Peñafiel a fines del siglo pasado reprodujo algunas figuras: Gamio, en la obra precitada, las incluyó en los colores originales.

Los dos fragmentos conocidos están pintados con figuras de sacerdotes o guerreros, sobre un fondo rojo, al fresco, ya que el aplanado se mezcló con la pintura. El primer fragmento representa a dos sacerdotes que portan bolsas de copal y entonan himnos frente a un altar: según Beyer, tales sacerdotes deben relacionarse con el dios del fuego, Xiuhtecutli, el de la pintura facial amarilla. El otro fragmento, actualmente conservado en el Museo Regional de Teotihuacán, es un guerrero lujosamente engalanado con arreos militares, quien lleva un cetro y un haz de dardos embolados.

El estilo de las figuras de Teopancalco presenta gran semejanza con el estilo de los sacerdotes de los frescos de Tepantitla, también en Teotihuacán, así como con la vasija al "fresco" de Aljojuca, Chalchicomula, del Museo Etnográfico de Berlín. Igualmente debe relacionarse con las formas que ostentan las pinturas de la tumba 105 de Monte Albán, Oaxaca, lo que viene a demostrarnos que existió un estilo antiguo, de amplia difusión, cuya cuna debe buscarse en Teotihuacán.

Pintura con una deidad teotihuacana. Teotihuacán, Valle de México.[4]

Recientemente se dió a conocer el fragmento de un fresco teotihuacano que, al parecer, fué trasladado a California: representa a una deidad roja —¿Xipe o Tezcatlipoca?— que se encamina a un templo al que conduce un largo camino hollado.

Sin embargo, tanto la elaboración de la indumentaria como la poca claridad en la composición —amén de la dudosa fidelidad de la copia—, prestan poco interés artístico a la pintura.

El paraíso original: Tlalocan-Tamoanchan. Templo de Tepantitla, Teotihuacán, Valle de México.[5]

Las recientes exploraciones en la zona arqueológica de Teotihuacán, revelaron la existencia de numerosas y bien preservadas pinturas en un antiguo templo en el sitio llamado Tepantitla —a unos quinientos metros de la Pirámide del Sol en dirección al pueblo de San Francisco Mazapan.

Las pinturas del templo ostentan —aparte de la escena a que nos referiremos adelante— representaciones de Tláloc, el dios de las lluvias y de la germinación, y procesiones de sacerdotes que con sus bolsas rituales parecen arrojar al suelo granos de maíz. Obviamente el templo estuvo relacionado con el culto del dios de las lluvias y con las ceremonias de la siembra y de la germinación.

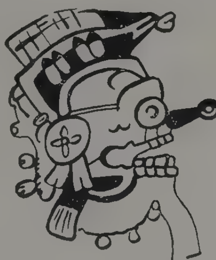
Pero lo que viene a dar un interés artístico excepcional a las pinturas es la elaborada escena que recientemente identificó Caso como el Tlalocan de los aztecas, es decir, el cielo de los muertos por el agua, de los ahogados, reumáticos, leprosos y heridos por el trueno. La escena, desde luego, no parece tener un carácter histórico, pues la presencia de ríos, abundantes mariposas y árboles de cacao, excluye al Valle de México, y parece remitirnos al litoral veracruzano.

En efecto, la escena contiene la representación de un cerro del cual brota un río que corre serpenteando entre los campos cultivados y va a morir en un resumidero en el cual aparece un animal fantástico de las aguas, *ahuizotl,* el mitológico perro o coyote lanudo de los ríos y lagunas, especie de ondina indígena. A

lo alto del río se encuentran diversos grupos humanos en las más variadas actitudes, ya jugando con pequeñas bolas de hule, ya danzando o cazando mariposas, ya jugando unidos en cadenilla o corriendo, ya caídos o llevando a cuestas a otros personajes, todos ellos pintados en tres colores: amarillo, rosa y azul. En la escena son dos los personajes que parecen tener importancia primordial, un sacerdote de Tláloc, que se identifica por su corona de plumas, el cual desciende del cerro por una vereda que conduce al manantial, y otro personaje que se yergue en las orillas del sumidero, agitando en las manos una rama de hojas amarillas y llorando copiosas lágrimas mientras entona un himno repetidas veces, pues lleva en la boca cinco volutas, símbolo de la palabra. El resto de la pintura la componen mariposas y libélulas que revolotean, preciosos arbustos de flores, plantas de maíz y de cacao.

La escena parece referirse, dice Caso, al cielo de los muertos por el agua, al Tlalocan, lo que explica que a lo alto del muro existiera una gran imagen del dios de las lluvias en actitud de regente. Es, pues, un paraíso de resucitados, un sitio fértil y húmedo, abundante en alimentos, y el lugar donde paran los sacrificados al dios de la Lluvia, los heridos por el relámpago, los ahogados, los reumáticos y sifilíticos.

Sin embargo, cabe una interpretación más amplia del fresco. Toda la escena, indudablemente paradisíaca, se refiere al Tlalocan azteca, pero el sitio, al parecer, no es sino una interpretación náhua de lo que entre los teotihuacanos fué el paraíso original, Tamoanchan. Seler fué el primero en señalar el carácter mitológico de aquel lugar: según él, equivale a "casa del descenso", de donde se baja, es decir, la casa donde nació la humanidad: más aún, por Muñoz Camargo y Sahagún sabemos que Tamoanchan se celebraba como el hogar de la diosa de las Flores, Xochiquetzal, es decir, como el Xochitlicaca, "el lugar donde las flores crecen derechas"; y como el lugar de la diosa Cintéotl, es decir, Cincalco, "la casa del maíz"; también se le menciona como patria de Izpapálotl, la mariposa de obsidiana, encarnación del fuego que irradia, y como el lugar de las piedras preciosas (jades). De todo ello nos habla el fresco: sitio de abundancia y fertilidad, patria del maíz y de las plantas floridas, lugar de los metamorfoseados en mariposas —dice Sahagún que al resucitar el muerto se le decía: "Señor o señora, despierta... ya andan volando las mariposas de diversos colores..."—, lugar del canto, pues todos llevan en la boca la coma que adornan florecillas: es significativo, igualmente, el personaje que llora, símbolo de la lluvia, y la rama quebrada que agita, pues según Seler el jeroglífico de Tamoanchan es un árbol quebrado —así lo vemos en la Tira de la Peregrinación, donde frente a un árbol partido lloran las tribus peregrinantes, no como un símbolo de dolor sino por estar en la patria del dios lagrimeante, Tláloc. En consecuencia, pues, vemos que la idea del Tlalocan es una idea apropiada por la mentalidad azteca de un viejo mito teotihuacano, el de Tamoanchan. Y si algunos autores antiguos quisieron darle a Tamoanchan una determinación geográfica, significativamente lo hicieron en una caverna de Morelos (Mendieta) o en un lugar del valle de Cuernavaca (Ms. Thevet), o cerca de Amecameca (Chimalpain en una relación inédita estudiada por Jiménez Moreno), es decir, en las faldas cavernosas de la Sierra Nevada, hacia el Valle de México o Cuautla, cerca del Popocatépetl e Ixtaccihuatl, los sitios en donde se agolpan las nubes, el Tlalocan azteca en donde mora el dios de las aguas y de la fecundación, Tláloc.



MURALES DE LA CULTURA NAHUA

Frisos jeroglíficos en una tumba de Tenayuca. Tenayuca. Valle de México.[7]

Entre los escasos ejemplares de pinturas aztecas, se cuentan un sepulcro votivo de la pirámide de Tenayuca. Sin embargo, su importancia artística es bien escasa: el interés de la decoración, a base de cráneos y huesos cruzados, reside en su significación mitológica, "la falda de la diosa Tierra —dice Caso— y que los altares deben considerarse como correspondientes al Occidente, la región de la tierra y de la muerte del Sol".

Ehécatl-Quetzalcóatl, dios del Viento. San Cristóbal Ecatepec, Valle de México.[8]

Murales náhuas con deidades del olimpo azteca son, igualmente, escasos. Es este el interés de la destruída pintura del dios Ehécatl en una cueva cercana a San Cristóbal Ecatepec, con el dios de los vientos, de los aires huracanados, y el que barre sinuosamente los campos antes de la llegada de las lluvias.

Sólo otra pintura con deidades aztecas se conocía previamente, la de una caja de piedra encontrada en Tizapán, Valle de México.[9] La Tapa de la caja está pintada con una cuenta de jade, la cosa preciosa *(chalchíhuitl)* símbolo de la vegetación y de la tierra, mientras el fondo de la misma se decoró con cuatro figuras de Tláloc, el dios de la humedad eterna, el que germina la simiente con las lluvias, distribuído radialmente como símbolo de la fecundidad.

Guerreros malinalcas en procesión. Malinalco, Estado de México.

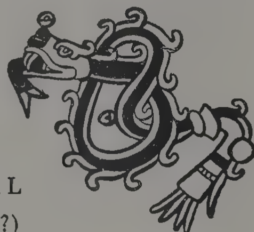
En la sala de uno de los templos de las ruinas monolíticas de Malinalco, en el pequeño valle al sur del Valle de Toluca, se encuentran restos de pinturas que, según la reconstrucción de M. A. Fernández, contienen un importante desfile de guerreros malinalcas portando lanzas y escudos.

Pinturas mitológicas de Tizatlán. Altares de Tizatlán, Tlaxcala.[10]

Los muros laterales de los dos altares de sacrificios de Tizatlán, Tlaxcala, deben su importancia al parentesco que guardan con las pictografías del Códice Borgia. Caso, que fué el primero en señalar la afinidad del estilo de Tezcatlipoca de Tizatlán con el del Códice Borgiano, se inclinaba a buscar al autor de dichas pinturas entre los olmecas poblanos de la época histórica. En realidad, Tizatlán sólo fué una colonia de Cholula, como lo sabemos por su cerámica: consecuentemente,

la patria de las pinturas tizatlecas y las pictografías borgianas, podría buscarse en ese gran centro de escribas que fué Cholula.

Los dos altares conservan aún parte de sus pinturas, pero, desgraciadamente, las caras del frente que fueron las que concentraron las escenas mitológicas más importantes son las más deterioradas. En el frente del altar A se pintaron las figuras de Tezcatlipoca y Mictlantecuhtli, dioses de la Noche y patrón de los hechiceros el uno, y de la Muerte y del lugar de los muertos el otro. En la cara frontal del altar B se diseñó la imagen de Mayahuel, diosa de la vegetación y de los agaves. Y a ambos lados del banco, símbolos jeroglíficos de cráneos, corazones, espinas y manos cortadas, emblemáticos del sacrificio y de la región occidental, la región donde desaparece el Sol.



PINTURA MURAL MIXTECA (?)

Dinteles con escenas mitológicas. Dinteles de los edificios del grupo de los Adobes, de los Establecimientos Católicos y de la Tumba, Mitla, Oaxaca.[11]

Las escenas religiosas pintadas en los dinteles de los palacios de Mitla, no sólo han llamado poderosamente la atención por su contenido sino por su estilo pictográfico que presenta tan estrecha afinidad con los códices del grupo Borgia. Por vez primera fueron copiados por el arquitecto alemán Mülenpdorft en 1831: pero sus calcas fueron reproducidas hasta fines de ese siglo por Peñafiel en la obra *Monumentos del Arte Mexicano.* Sin embargo, fué hasta 1895 cuando Seler reprodujo en color sus fieles e impecables copias, a las que acompañó con una amplia interpretación, copias hoy invaluables, ya que sólo sobreviven contadas escenas.

Las pinturas de Mitla son verdaderos códices desplegados —en color rojo sobre el fondo blanco del aplanado—, pero como ya lo había hecho notar Seler, su interpretación siempre será incompleta visto el estado de destrucción en que fué encontrada la porción inferior de las pinturas. Según dicho autor, los motivos de los dinteles del patio de los Establecimientos Católicos están íntimamente relacionados con su posición, ya que el dintel oriental representa, en la orla decorada con un dios-ave, al cielo claro y radiante, al Sol: por el contrario, el dintel occidental representa al cielo estrellado, al cielo sombrío de la noche, y, naturalmente, deidades conexas, como Mixcóatl, el dios del fuego y de la noche, el patrón de los cazadores. Todo en el excelente estilo antiguo en el cual el Códice Borgia es obra maestra.

Un problema hasta ahora no resuelto es el de señalar la cultura que pintó estos dinteles, y, consecuentemente, la patria de los códices del grupo Borgia. Seler, que fué el primero en plantear el problema, incurrió en contradicciones que nos revelan su incertidumbre a este respecto, ya señalando a los náhuas más antiguos (toltecas) ya a los zapotecas nahuatizados. Por el sitio arqueológico en que se encuentran las pinturas deberíamos convenir, en efecto, en que los murales son zapotecas: sin embargo, como sabemos, los zapotecas de la Mitla geométrica habían perdido su estilo tradicional, el de los más antiguos monumentos de Monte Albán, pues para entonces habían asimilado lentamente las deidades y los ritos de la población nahua y mixteca, de suerte que si debemos atribuir las pinturas a escribas zapotecas, habría que convenir en adscribirlas a una cultura zapoteca mixtequizada. Pero hay algo más: el sitio arqueológico atravesó, a fines del siglo XV, por las vicisitudes de la conquista de mexicanos —el año de 1494, en tiempos de Ahuízotl— y de mixtecas, según la relación del pueblo de Tlacolula, por lo que es sumamente probable que para entonces los dinteles fueran borrados en sus pinturas originales zapotecas y redecorados con motivos religiosos de los vencedores en el núcleo de ciudades mixtecas. Ahora bien, las pinturas no ostentan un estilo puro azteca, el que vemos en el Código Borbónico, y sí, por el contrario, guardan un cercano parentesco con los códices mixtecos (Viena, Nuttall, etc.) y con los del grupo Borgia, pues nuestras pinturas, en efecto, se aproximan más al grupo mixteca, tanto por el empleo de figuras como por el de símbolos, dice Seler.



PINTURA MURAL ZAPOTECA

Previamente a las exploraciones arqueológicas de Monte Albán, el horizonte pictórico zapoteca nos era desconocido. Los códices tenidos como tales, v. g., el Nuttall y su grupo, parece fuera de duda que deben considerarse mixtecas; y las pinturas de Mitla, que por el sitio deberíamos considerar zapotecas, o son obra de un escriba zapoteca mixtequizado o pertenecen plenamente al horizonte nahua que ostentan los códices borgianos. Nótese, además, que el único códice con leyendas zapotecas, el Sánchez Solís o Waecker Gotter, pintado en los tiempos inmediatos a la conquista, infortunadamente presenta ya los caracteres del arte degenerativo de esta cultura: el arte decadente que ostentan las estelas y monumentos de los zapotecas tardíos de Zaachila, cuando ya la gran necrópolis zapoteca de la antigüedad, Monte Albán, había sido abandonada.

Caso, a quien se deben los hallazgos de las tres tumbas zapotecas, no sólo señala la importancia de éstas por tratarse de las primeras pictografías indiscutiblemente zapotecas, sino porque "también demuestran conexión de la época III de Monte Albán con Teotihuacán, y confirman que existió un estilo antiguo de escritura y pintura que se usó en estas ciudades y en otros muchos puntos de México, desde el sur de Veracruz hasta los límites de México y Michoacán".

Pinturas mitológicas de la Cámara Sepulcral 104. Monte Albán Oaxaca.[12]

La pequeña cámara sepulcral 104 de Monte Albán es, sin duda, la más suntuosa de las tumbas zapotecas. No solamente fué pintada en su interior con las pinturas mejor conservadas que se conozcan, sino que el exterior se decoró con un nicho que contiene la más fina urna femenina de la época III, sin contar con que la estela que sirvió para clausurar el sepulcro fué también prolijamente tallada con jeroglíficos zapotecas.

Los dos muros laterales de la Cámara se pintaron con sendas deidades zapotecas —quizá Xipe y el dios del Maíz, Pitao Cozobi— portando bolsas de copal, convergiendo a un motivo o altar que aparece en el muro del fondo de la tumba, motivo que representa el mascarón de una deidad creadora desconocida que parece presidir la ceremonia.

Indudablemente que la escena está íntimamente relacionada con un rito funerario. Caso observa que la tumba se "pintó a gran prisa, seguramente cuando el individuo que iba a ocuparla estaba muerto y tenían urgencia de enterrarlo", razón por la cual artísticamente la pintura acusa un estilo descuidado y colores sumamente desvaídos.

Pinturas mitológicas de la Cámara Sepulcral 105. Monte Albán, Oaxaca.[13]

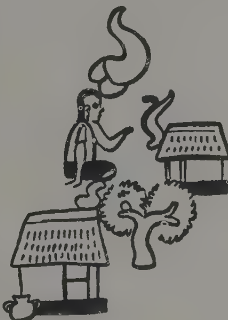
Por el contrario, las pinturas de la tumba 105 revelan una mano más educada y una técnica superiormente esmerada. Son, dice Caso, "las mejor ejecutadas de todas las descubiertas", aunque, también, las más deplorablemente conservadas, pues los detalles más finos e importantes y los que "revelan la técnica de un excelente dibujante, son desgraciadamente los más destruídos".

Los muros norte y sur conservan gran parte de su colorido original, no así la pared del fondo de la tumba, cuyos motivos casi han desaparecido: en ambos muros se pintó en colores sumamente pálidos una procesión de deidades lujosamente ataviadas y tocadas con los más variados yelmos, algunas empuñando bastones ceremoniales o bolsas de copal. Con una sola excepción, los dioses se caracterizan por la nariz aguileña y por la boca desdentada de anciano, rostro muy semejante al Dios D de los mayas, al del Firmamento y de la Estrella Polar, Itzamná, alusión que parece confirmar el friso de la tumba con la usual representación de las fauces celestes con los colgantes ojos de la noche, las estrellas. Caso hace notar que en total aparecen nueve dioses con sendos acompañantes femeninos, número que parece indicar que se trata de las nónuples deidades infernales.

Consecuentemente, las pinturas no sólo guardan estrechas relaciones con el estilo pictórico teotihuacano, el de los sacerdotes murales de Tepantitla y de la Casa de Barrios —sin contar el vaso de Jalapazco, Chalchicomula, del Museo Etnográfico de Berlín—, sino con las deidades mayas del Antiguo Imperio, las que ostentan las estelas y los códices de Dresden y Pérez. Pinturas que por el *flamboyant* de su indumentaria y por su proximidad a la pintura llamada al fresco, no pueden considerarse anterior al año 600.

Jambas de la Cámara Sepulcral 125. Monte Albán, Oaxaca.

Las pinturas del frente de la pequeña tumba 125 son las peor conservadas y de dibujo más desconcertante del grupo de pictografías zapotecas. El dintel del pórtico se decoró con figuras de tigres procesionales, almenas y cuerpos de serpientes enlazadas, pero el interés de las pinturas reside en las jambas de la puerta, donde el pintor trabajó con más esmero y con mayor riqueza de color una compleja escena de la cual todavía pueden identificarse figuras sacerdotales y tigres pintados con destreza.



MURALES DE LA CULTURA MAYA

Antes de los descubrimientos de Uaxactún, desconocíamos el estilo pictórico de los mayas del Antiguo Imperio. Por los bajorrelieves de los dinteles y estelas de Yaxchilán, Palenque, Piedras Negras, Naranjo y Copán, así como por los vasos policromados con escenas de Chamá, Nebaj y Ratinlixul, suponíamos el alto grado de desenvolvimiento artístico que debió alcanzar la pintura. Infortunadamente, el único fresco del Antiguo Imperio, el de Uaxactún, no corresponde a la elegancia, preciosismo y fineza de línea de los pintores del Códice de Dresden.

Escena frente a un edificio maya de Uaxactún. Edificio B-XIII, Uaxactún. Guatemala.

Las exploraciones en 1937 del grupo B de Uaxactún, revelaron la existencia de una pintura mural con figuras humanas y jeroglíficas "casi perfectamente conservadas", dice Morley; actualmente, quien esto escribe pudo comprobar que el abandono del sitio ha borrado totalmente la escena, restando sólo la copia inédita de la Institución Carnegie.

La escena se refiere a una ceremonia o hecho histórico que se realiza frente a un templo maya del lugar, en el cual aparece un alto jefe guerrero armado de ballesta y escudo, y a quien se adelanta un personaje secundario que lleva bolsa ritual en una mano, mientras con la otra se toca el hombro en señal de paz; del otro lado del templo aparece una compacta procesión que parece acudir al santuario guiada por el sonido de un atambor.

La escena, por el diseño de los personajes y por la coloración rojo almagre del fondo, presenta semejanzas de tiempo con las pictografías teotihuacanas. Para su fijación cronológica, infortunadamente, no poseemos datos seguros: el grupo de edificios en el cual se encuentra la pintura —grupo B—, floreció entre 475 y 751, estelas 23 y 2. Consecuentemente, en este período debemos fijar la elaboración del fresco, quizá con más proximidad al horizonte antiguo del sitio, entre 500 y 600 de nuestra Era.

Ataque y defensa de una aldea maya. Templo de los Tigres. Chichén Itzá, Yucatán.

Las pinturas del Templo de los Tigres son probablemente las más hermosas que mano indígena haya dibujado antes de la llegada de los españoles. Se conocen desde mediados del siglo XIX y todavía hoy subsisten en gran parte. Encuéntranse pintadas en los muros y bóvedas del Templo de los Tigres, en el sistema del Juego de Pelota. Stephens fué el primero en mencionar y en dar a conocer litográficamente algunas figuras aisladas; más tarde Maudslay reprodujo, en color, una escena de un sacrificio humano y de una choza en un bosque;[14] Maler, en 1891, mencionó calcas realizadas por él, pero su destino lo desconocemos, quizá paren en el Museo Etnográfico de Berlín. La parte más importante del fresco y la mejor conservada se refiere a una batalla: infortunadamente sólo en negro ha sido reproducida —según copia de Adela Bretón del original conservado en la Universidad de Filadelfia.[15]

Actualmente sólo dos escenas sobreviven. El muro de la izquierda nos presenta una barcaza de la cual salen guerreros vestidos ricamente, en actitud belicosa a asaltar un pueblecito maya; abajo, conforme a la descripción de Maler, debieron desfilar prisioneros y vencedores a un holocausto. En el muro de la derecha aparece una violenta y movida batalla entre los mayas y los advenidizos toltecas —según la afortunada interpretación de Tozzer—; estos últimos se reconocen por su frente normal, por la escasa oblicuidad de los ojos, por el tocado de plumas y por el espejo o broche atado a las espaldas: "como una tentativa —dice el autor citado —podría decirse que los frescos del Templo de los Tigres exhiben en las partes superior e inferior, la aceptación de paz y la sumisión del maya, indicada por la manera de ponerse una mano sobre el hombro".

Ataque a una aldea maya y desfile de vencedores y cautivos. Escenas de la vida en un pueblo costeño de los mayas. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá, Yucatán.[16]

La frecuencia de pinturas alusivas a combates entre mercenarios toltecas y mayas de un pueblo de la costa —Templo de los Guerreros, de las Monjas y de los Tigres—, no sólo nos indica la importancia que los itzaes dieron a la entrada de los guerreros toltecas a Yucatán, el asalto y la victoria de éstos en una importante aldea a orillas del mar —¿Tulum, Jaina?—, sino que tales pinturas parecen haber correspondido a una composición más extensa e importante que recubrió casi todos los muros de los edificios de la época tolteca en Chichén Itzá.

Dos son, en efecto, las pinturas que concentran nuestro interés de las numerosas escenas fragmentarias recuperadas respectivamente por Jean Charlot y por la señora Ann Axtel Morris en el Templo de los Guerreros; una escena de combate y un pasaje de la vida maya en un pueblo costeño — la última, reconstruída de los fragmentos de cincuenta y ocho sillares del escombro del Templo.

La primera pintura representa el ataque de mercenarios toltecas a una ciudad maya a orillas del mar —uno de cuyos templos surge, precisamente, en una isleta frente a la costa—; en la parte inferior figuran los vencedores que conducen a sus cautivos a un ara de sacrificios. El otro fresco retrata la vida animada de una aldea de pescadores, las chozas de la población rodeadas por un espeso bosquecillo al que anima el paso de comerciantes, campesinos y mujeres atareadas en sus labores domésticas; sin embargo, en la parte inferior aparecen tres canoas que cruzan las ondulantes aguas del mar —pobladas por una graciosa fauna acuática—, y que conducen remeros mayas que transportan guerreros toltecas armados de ballestas y escudos.

Ambas escenas son por la riqueza en el colorido y la viveza en la acción, por la firmeza en el dibujo y la excelencia en la composición, los más altos exponentes de la pintura mural precolombina.

Otras pinturas fueron reconstruídas y copiadas del Templo de los Guerreros y del Templo del Chac Mool (que le sirviera de cimiento): deidades sedentes en tronos; figuras de guerreros sentados en un trono jaguar; fragmento de una escena de sacrificios; clave decorada con una deidad; dios de la Muerte frente a figuras de águilas o de alacranes; y un tablero decorado con guerreros en doble fila y en procesión (Columnata Noroeste), destacándose sobre una serpiente emplumada y ondulante, todas las cuales se reprodujeron en color en la monografía mencionada.[17]

Ofrendas a un cacique maya. Tzulá, Yucatán.[18]

El estilo de las pinturas del templo de Tzulá, pertenece a la escuela y tiempo de las pinturas de Chichén, muy probablemente a los siglos XIV o XV. Como en Chichén Itzá se trata de escenas de la vida, posiblemente históricas, quizá un acto de ofrendamiento a un cacique maya, ya que ante un personaje principal —que se reconoce por su indumentaria— llegan individuos del pueblo cargando canastas.

Desfile ceremonial de guerreros. Cámara 10, Chacmultún, Yucatán.[19]

Por su estilo y contenido, las pinturas de Chacmultún pertenecen al mismo horizonte que las de la cercana ciudad de Tzulá. Consignan una ceremonia o procesión de guerreros en el momento de ascender la gradería de un templo, todos ellos portando elaboradas lanzas rituales. Infortunadamente, hoy casi ha desaparecido este friso pintado.

Pinturas mitológicas alusivas al final de un ciclo katúnico. Templo 1, Santa Rita, Belice.[20]

A fines del siglo pasado, Thomas Gann descubrió en uno de los montículos de Santa Rita, cerca de Corozal, en territorio de Belice, importantes pinturas que recubrían los muros de un templo. Hoy sólo restan las copias de Gann, pero para entonces "los colores eran brillantes, aunque después de estar expuestos a la luz, una gran parte de su lustre se había perdido".

Beyer fué el primero en interpretar correctamente el fresco, haciendo notar que la escena principal parece recaer en el muro norte cuyas dos porciones contienen diez figuras sacerdotales o dioses, acompañados del signo maya del día ahau, arreglados en procesión y ligados de las manos, simbolizando el atado de tunes o años que forman el katún (veintena de años), aludiendo a que el templo se erigió al finalizar el katún o para conmemorar su tránsito —un significado simi-

lar a las estelas mayas del Antiguo Imperio o a los atados cíclicos de cincuenta y dos años, llamados xiuhmolpia por los aztecas. Indudablemente que las escenas rituales del muro occidental aluden a los dioses regentes del ciclo; dice Beyer: "Tal vez el katún representado en los frescos fué dedicado a una deidad de la muerte o hace alusión a un hecho histórico de carácter funesto que aconteció durante él". En efecto, en el muro oriental la escena parece referirse a combates, mientras la escena preservada del muro occidental, el de la región subterránea donde el sol se oscurece, tiene una significación lúgubre: dos dioses danzan frente a un timbal decorado con la máscara del dios de la Muerte, uno empuñando una sonaja y haciendo sonar el atambor, mientras el otro danza con dos cabezas de sacrificados.

La fineza de la pintura deriva del dibujo cuidadoso, del esmero y del colorido rico, aunque apagado, del escriba. Hay escenas mitológicas, como la mencionada ceremonia lúgubre, que no dudamos en calificar de obra maestra por la discreción del color y delicadeza del pincel con que fué realizada. Representa excelentemente la destreza de los artistas mayas, los que algunos años antes pintaron el Códice de Dresden; pero como ya lo observó el propio Gann, las pinturas son obra de la "nación maya-tolteca", la que está representada en la estilización del signo de la palabra, en los símbolos jeroglíficos de la cenefa venusina, y en los jeroglíficos del pedernal y de la caña.

Deidades del olimpo maya. Templo de El Castillo, el Dios Descendente y los Frescos, Tulum, Quintana Roo.[21]

Las escenas religiosas pintadas en los muros de los templos de Tulum, presentan afinidades de tiempo con las pinturas de Santa Rita. En éstas el dibujo es más cuidadoso y el colorido más rico —en Tulum, los colores se destacan sobre un fondo azul profundo, el azul del Mar Caribe, con diseños en negro y toques en rojizo—; pero la estilización tolteca aparece en ambas pinturas como un fondo común.

El interés pictórico aparece concentrado en el Templo de los Frescos, llamado así por sus descubridores, Stephens y Catherwood, pues en el edificio el Castillo solamente sobrevive la figura del dios de las Lluvias, Chac, y un cocodrilo del cual mana un chorro azul. En el Templo del Dios Descendente se conservan las figuras de algunos dioses; entre los que se identifican el dios del Firmamento y de la Noche, Itzamná; el dios de las Lluvias, Chac, y el dios del Maíz. Pero, como decíamos, por el estado de excelente conservación de los murales del Templo de los Frescos, nuestro interés lo absorbe dicho edificio. En el muro mejor preservado, la escena mitológica está arreglada en frisos; en la banda superior nos encontramos, sucesivamente dispuesto, un símbolo del dios del Maíz, quizá la imagen del dios del Viento (K) y una diosa que muele maíz en un metate (quizá Cintéotl, la diosa del Maíz de los aztecas, o bien Xochiquetzal. "Nuestra Señora de las Flores"); en la segunda fila, separada de sus inmediatas por un cuerpo ondulante de serpiente que adornan preciosas flores, nos encontramos al dios de la Vegetación y de las Lluvias, Chac, y al dios del Firmamento Nocturno, Itzamná; en la banda inmediata aparece una diosa que lleva en las manos un diosecillo, Chac, y frente a ella aparece una vasija y un dios sentado sobre los lomos de un animal; y, por último, en la banda inferior una diosa con el rostro envejecido del dios D. Itzamná. Ahora bien, por la orientación, al poniente, del Templo, y por la presencia en la fachada de un relieve con un dios descendente, el Sol que cae al campo oscuro, al cielo de los muertos (el Xólotl azteca), parecería un templo destinado a los dioses de la Noche y del Infierno; pero la presencia en la pintura de deidades benévolas, ligadas con la vegetación, el maíz y las flores, nos parece indicar que el edificio fué ofrendado por sus constructores a la germinación y a las lluvias, y que todo el fresco no es sino una representación del olimpo agrícola de los mayas.

Actualmente se conocen nuevas pinturas de dicha ciudad, debido a las exploraciones de M. A. Fernández. Recientemente quien esto escribe reprodujo una restauración de aquel arqueólogo con una deidad francamente mexicana, Huitzilopochtli, al que se reconoce por su decoración a fajas azules y por la máscara de mosaico que ostenta.[22]

LOS MURALES DE BONAMPAK*

En diversos estudios bibliográficos y críticos sobre la pintura mural de México, deplorábamos el que no se conocieran frescos del período antiguo de los mayas — el llamado Antiguo Imperio o de las Series Iniciales. Esto parecía tanto más lamentable si se tenía en consideración que los mayas fueron, en el campo de las bellas artes, más que nada, excelentes dibujantes: su escultura, por ejemplo, fué fundamentalmente en relieve y por lo mismo predominó el valor de los diseños y de la composición; en su cerámica, igualmente, más que nada admiraremos los vasos pintados y policromados con escenas ceremoniales, al estilo de los encontrados en la Alta Verapaz (Chamá, Nebaj y Ratinlixul). Y, por otra parte, la presencia de códices mayas prehispánicos finamente pintados, como el de Dresden (trazado hacia 1100 de nuestra era en la zona comarcana a Palenque), nos hablan elocuentemente del alto grado de desenvolvimiento pictórico que habían alcanzado los antiguos mayas. Infortunadamente, de este período sólo se conocía un fresco, el de Uaxactún, el que además pude comprobar, durante mi visita a las ruinas de aquella ciudad, había desaparecido por la acción del tiempo y la incuria de los visitantes chicleros.

El descubrimiento de Bonampak vino, por lo mismo, a revelarnos la existencia de la pintura mural maya del período de las Series Iniciales o Antiguo Imperio y a confirmarnos, igualmente, la extraordinaria vocación artística del maya para esta rama de las artes plásticas. En efecto, Bonampak vino a comprobarnos que los mayas fueron más que nada excelentes dibujantes y pintores, y que por la libertad y la excelencia de la composición, por la soltura en los trazos, era una isla insospechada e insuperable, una Capilla Sixtina de América.

Las pinturas de Bonampak fueron descubiertas en el Edificio 1, cuya planta está formada por tres habitaciones separadas. Las del primer cuarto fueron las únicas, que por razones de tiempo, pudieron copiar ad-

* Este estudio de Salvador Toscano, apareció en la Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. T. IX. Números 1, 2 y 3. México, D. F.

mirablemente Villagra y Tejada, ya que las dos habitaciones restantes sólo las conocemos por fotografías.**

Dos interpretaciones de las pinturas se han podido presentar: la primera, propuesta por Villagra, pretende que la escena toda se refiera a un rito relacionado con el culto al dios de las lluvias, Chac; la segunda, que la escena sea una ceremonia de naturaleza histórica. En efecto: el lambrín del templo está pintado con las festividades del rito, sobresaliendo la escena de un grupo de músicos que procesionalmente se encaminan al lugar en donde se danza, algunos sonando largas trompetas, otros ocarinas, algunos más caparazones de tortugas, otros agitando sonajas y, en fin algunos más sonando su atambor o huéhuetl; mientras en otra de las secciones de paredes del templo un grupo de danzantes con máscaras totémicas de lagartos, cangrejos, iguanas y otros animales no identificados, danzan ágilmente en abigarrado grupo. Sin embargo, la escena principal de los frescos fué pintada en la banda central de los muros y es, por lo mismo, la que puede darnos la clave de la interpretación: un príncipe niño es presentado a la nobleza maya por una mujer que lo lleva en brazos, mientras en los muros restantes vemos a los altos dignatarios mayas, los Ahau Balam, ataviados por sus siervos para la imponente ceremonia con brazaletes de jade y tocados de largas plumas de quetzal. Ahora bien, si aceptamos que la escena es de carácter histórico, la escena toda es la presentación de un príncipe infante al sacerdocio y a la nobleza de Bonampak, y las danzas y procesiones las festividades propias del acto; pero si por el contrario convenimos en que se trata de una ceremonia relacionada con el culto de Chac, el dios de las lluvias y de la germinación —suposición que parece confirmar el que aparezcan máscaras del dios Chac pintadas en las bóvedas del templo—, entonces tendremos que recordar que entre los ritos que Sahagún menciona con relación a Tláloc, dios azteca de las lluvias, figura el del sacrificio de niños, tratándose en este caso de la presentación de una víctima propiciatoria.

Pero si por su belleza y estado de conservación los frescos de la primera sala convierten a Bonampak en el santuario artístico del mundo maya, las pinturas de la sala segunda, por su libertad y soltura, constituyen un ejemplo inusitado de belleza técnica que hacen del oscuro maestro que las pintó uno de los muralistas más destacados del arte de todos los tiempos.

Una veladura natural, originada por una ligera capa caliza formada por el tiempo, oscurecía estos frescos y, por cierto, provocó que pasaran inadvertidos durante las primeras semanas de trabajo de la expedición; sin embargo, aplicando a los muros sustancias flúidas, se pudo destacar la escena que la cámara de Healey pudo captar.

El muro está pintado con escenas de batallas y laceraciones. Podría, por lo mismo referir una de las victorias del Ahau Balam de Bonampak contra una ciudad comarcana, mientras en la parte inferior figuran sacrificios y ceremonias de penitencias de los vencedores y de los vencidos. Un solo detalle, fotografiado por Healey, basta para situar al maestro de Bonampak entre los grandes artistas de la humanidad: es una figura caída sobre sus espaldas que se retuerce en dramática agonía, mientras una lanza que cae sobre su frente parece saltarle el ojo. La soltura del trazo, la seguridad y libertad de las líneas, la expresión y el realismo renacentista, convierten a esta figura de esclavo en agonía, en la obra maestra de la pintura americana antigua.

EL TIEMPO DE BONAMPAK

Las esculturas de Bonampak, aun cuando no tienen la importancia de sus pinturas, apenas si ceden en rango al arte lapidario de otras viejas ciudades mayas. Una monumental estela —más de cinco metros de altura en una pieza monolítica fragmentada—, dinteles y altares esculpidos, expresan la bondad del maya de Bonampak para el dibujo en piedra. Y nótese, en efecto, que intencionalmente empleamos la palabra dibujo en piedra, pues éste es el valor esencial del relieve y de la escultura en general de los mayas.

Los dinteles que cubren los tres pórticos del Edificio 1, por ejemplo, pueden competir en bondad artística con los mejores de Yaxchilán —los que Maudslay trasladara al Museo Británico— y aun con los de Piedras Negras. Las escenas, relacionadas por su tema parecen volver a referir la victoria de los señores de Bonampak sobre los caciques de otra ciudad comarcana, y en ellos volvemos a encontrar la dinámica expresada con una naturalidad que es excepcional en las artes americanas; nótense, por ejemplo, las figuras de los vencidos junto con las erguidas figuras de los vencedores que clavan sus lanzas ceremoniales en los caídos.

Es también ilustrativo de la fineza de los relieves de Bonampak, el altar que diseña una escena en la que un alto personaje, sentado en una mesa ritual, recibe la ofrenda de una máscara que entregan tres personajes, que aparecen sentados alzando el rostro reverencialmente. Y este altar, por cierto, por el diseño de sus escena no es sino la realización pétrea de una pintura que exorna el vaso maya encontrado en Nebaj, Guatemala, en el distrito de la Alta Verapaz, hoy en el Museo Británico. En efecto, las pinturas de Bonampak no son sino la realización mural de la pintura de los vasos altos del estilo llamado Tepeu, cuya patria de origen se había buscado hacia Chamá, vista la abundancia de ejemplares procedentes de aquel lugar; pero el hallazgo de Bonampak, como la amplia distribución hoy conocida de estos vasos pintados con escenas —Uaxactún, Calcetok, Copan, en el área del Petén, Yucatán y Honduras—, nos impone un criterio menos restringido y nos obliga a aceptar, en tanto no se compruebe lo contrario, que existió un estilo artístico realista común, de finos diseños, y elegantes trazos, difundido en toda el área del llamado Antiguo Imperio o de las Series Iniciales.

Este estilo culminó entre 650 y 750 de la Era Cristiana cuando Palenque, Copán y Tikal se alzaban como las grandes mecas del mundo maya. Es por esto significativo que una inscripción cronográfica de Bonampak haya sido leída recientemente y corresponda en la correlación cristiana a 692 de nuestra era. Es decir, cuando los palencanos cincelaban los relieves de la Cruz, el Sol y la Cruz Enramada, cuando Tikal erigía sus grandiosas pirámides y Copán iniciaba su ascenso artístico que había de culminar con la erección del Templo XXII.

** En una segunda expedición organizada por el I.N.A.H. Agustín Villagra pudo copiar las demás pinturas, copias a las que se refirió Toscano al prologar el libro de Villagra "Bonampak". (N. de la R.).



LAS PINTURAS DE TETITLA, ATETELCO E IXTAPANTONGO

POR AGUSTIN VILLAGRA

Se me ha encomendado completar el estudio de la pintura mural prehispánica que empezó a escribir Salvador Toscano, a quien una muerte prematura impidió seguir la labor que con tanto éxito iniciara. Su "Arte Precolombino" es una obra ya cuajada, en la que hemos estudiado y aprendido mucho. Que sean estas palabras un sencillo homenaje al amigo desaparecido.

Las pinturas murales que no figuran en el capítulo correspondiente de su libro, son: Tetitla y Atetelco en Teotihuacán y las pinturas rupestres de Ixtapantongo.

De Bonampak escribió muy poco: la Nota Preliminar a mi libro que él dirigió, que tanto empeño puso en que se editara y que no llegó a ver publicado, y un artículo en la Revista de la Sociedad de Antropología. Este último se incluye al final del capítulo anterior y no he querido agregar nada a dicho artículo que, aunque muy corto, expresa el criterio de Toscano respecto a esos murales.

TEOTIHUACAN, Valle de México

TETITLA. Poco después de terminada la reconstrucción que hicimos de los murales de Tepantitla (lugar de paredones), se localizaron otras pinturas en un sitio al que se llamó Tetitla (lugar pedregoso). En dicho sitio se descubrieron los arranques de los muros de un edificio compuesto de pórticos, patios y habitaciones que estuvieron pintados. La decoración de este lugar es de dos clases: decorativa y realista; la decorativa está en la parte inferior de las paredes y en la fachada de los pórticos; la realista, en la parte superior, aunque a veces se invierte este orden, como en el caso de Tepantitla.

La parte decorativa en los patios interiores consiste en la figura, varias veces repetida, de un tigre hincado que se dirige a un templo por un camino de agua y tierra, llevando una sonaja y un escudo de red en las manos; el personaje y el templo están lujosamente emplumados y como fondo se ve la lluvia representada a la manera teotihuacana. (A esto es a lo que Toscano llama "pintura con una deidad teotihuacana". Cuando escribió este párrafo no se había descubierto tal pintura y él sólo había visto una reproducción del fragmento que robaron del lugar y que se encuentra ahora en Estados Unidos, en la Colección Bliss).

A primera vista la decoración parece monótona por la constante repetición del tema, pero en un examen detenido se puede apreciar que aunque las cosas pintadas son las mismas, dentro de lo posible hay variedad, por haberse trabajado a mano libre, pues como el pintor se sabía de memoria el asunto, trazaba calculando solamente los espacios, sin empeñarse en hacer los motivos exactamente iguales.

La decoración inferior está separada de la superior por una franja de conchas emplumadas; en dicha parte superior estuvieron pintadas las escenas realistas. Desgraciadamente sólo tenemos fragmentos que nos han servido para reconstruir parte de lo pintado. Estaban allí representadas sus ceremonias religiosas, la vida de los principales y la de la gente del pueblo. Hay un fragmento en que se distingue parte de un personaje, llevado en andas; el brazo y una pierna revelan un dibujo muy fino y se ve parte de la figura de uno de los portadores; en otros pedazos se pueden apreciar distintos personajes ricamente ataviados con collares de jade, narigueras, pulseras y ajorcas del mismo material; penachos, estandartes y abanicos de plumas. Los cuerpos de las figuras están pintados de diferentes colores recortados sobre un fondo rojo indio, que le da una gran brillantez a todo el conjunto.

Las figuras tienen un sabor ingenuo y si en este caso no tenemos las escenas completas, podemos reconstruirlas recordando las del Tlalocan de Tepantitla y tendremos un cuadro inocente y candoroso como los de nuestros retablos populares.

Hemos encontrado cierto número de fragmentos pintados que tienen fondo azul, con los cuales estamos trabajando para reconstruir un mural; aparte del color del fondo, todos tienen pintadas escenas relacionadas con el agua, y el conjunto revelará probablemente los diferentes actos de la pesca en el Lago de Texcoco, que entonces debe haber llegado hasta muy cerca de Teotihuacán.

También estamos encontrando fragmentos de molduras con motivos decorativos que debían servir de marco a este mural y que representan caras de dioses formadas con ramas y flores y entrelaces de cuerdas adornados con flores y jades (Xochimecatl).

Pero es en el pórtico Poniente donde están las pinturas más completas. El muro que separa tal pórtico de la habitación, se componía arquitectónicamente de un talud, un tablero dividido en dos por la puerta, y una moldura que rodea por tres lados al tablero. En

el talud están pintadas cuatro figuras de dioses en una postura que recuerda las urnas zapotecas; de sus manos salen corrientes de figurillas de jade; grandes collares y emplumada vestidura les cubren el cuerpo; sus caras están ocultas bajo una máscara de jade y semillas, y de la nariz les cuelga una gran nariguera con colmillos. Llevan un enorme tocado de plumas y como adorno de él, una cabeza de ave con grandes colmillos. Están enmarcados por bandas entrelazadas. Por la nariguera que corresponde a Tlaloc y por la actitud de que les brota agua de las manos, podemos pensar que estas figuras se refieren al dios del agua; sin embargo, aún hace falta interpretar la mayor parte de sus símbolos.

Después del pórtico viene la habitación interior que sólo tiene decorada la parte baja del muro, a modo de guardapolvo. Consiste esta decoración en unas grandes manos adornadas con papeles pintados y flores de agua, símbolos de Tlaloc. En la faja que cierra dicha decoración, se ven manos que arrojan semillas, alternadas con nudos flojos.

El tema para estas pinturas fué el agua y todos sus derivados: el dios que la gobierna, la vegetación que necesita de ella para producirse, la red para pescar, etcétera.

Las figuras se distribuyen simétricamente y alternándose, pero a veces intercalan grupos de escenas realistas que le quitan monotonía a los murales decorativos recargados de símbolos. En la habitación interior del pórtico Oeste la vista descansa de esta saturación de pintura, al encontrar que sólo la parte inferior del muro está decorada con las ya citadas manos y nudos. Esto puede tener su explicación en el hecho de que nuestros pueblos indígenas propiamente hacían su vida doméstica en el suelo: dormían en petates, comían sentados en el piso y sus pláticas y reuniones también se efectuaban de esta manera. Todavía hay supervivencias de esa costumbre: los albañiles comen sentados en las banquetas y las fondas más modestas se llaman "Los agachados".

Como en toda la pintura prehispánica, el contraste del color y el delineado son los factores importantes, pues hacen que las figuras destaquen sin emplear el modelado ni el claroscuro, cumpliendo así mejor su oficio al tratarse de pintura mural.

ATETELCO. En este grupo de edificios hay dos patios (llámase así a un sistema de construcciones que rodea un espacio abierto): uno llamado patio pintado y el otro patio blanco. El patio pintado estaba formado por cuatro grandes pórticos, dos de ellos con habitaciones adyacentes y en el centro un altar. Todas estas construcciones estaban decoradas: el altar, la fachada de los edificios, los muros interiores de los pórticos y las paredes de las habitaciones; éstas, sólo en su parte inferior. De la decoración queda muy poco; por ejemplo; en los taludes del patio se ve una fila de hojas o ramas con la punta doblada (que se han interpretado también como cuchillos de sacrificio); en los tableros, serpientes onduladas; en el interior de una de las habitaciones, una procesión de sacerdotes con las figuras hasta medio cuerpo; en lo que queda del altar, hilos de cuentas entrelazados.

El patio blanco, mejor conservado y en gran parte restaurado, consta de tres pórticos, cada uno con su habitación interior. El motivo decorativo pintado en los tres pórticos es, en general, el mismo: la red para pescar, los sacerdotes del culto a Tlaloc y los animales relacionados con él, como el ahuizotl, las aves acuáticas y el tigre como otra representación de los sacerdotes.

En la esquina Noroeste del patio hay una pequeña puerta donde están pintadas dos figuras que tienen los pies deformados; probablemente se trata de los enfermos que iban a bailar al templo de Tlaloc para que el dios les curara sus males. En la parte inferior del pórtico Norte se ven figuras de sacerdotes que efectúan una danza alrededor de un patio; las huellas de los pies indican el movimiento de las figuras.

En el interior de las habitaciones sólo aparece una sencilla representación del agua que se repite a manera de greca.

Estos murales están realizados en tres tonos de rojo indio: uno, el del fondo, dado con el color puro; otro mezclado con cal y el tercero rebajado sólo con agua, que produce un color rosa muy claro.

Aislado de estos patios, en un lugar cercano, hay un muro de fondo blanco, decorado con biznagas, que probablemente era el recinto donde se guardaban las espinas que se usaban para los sacrificios. No es aventurada esta idea porque Sahagún, cuando describe las innumerables dependencias del Templo Mayor de México, habla del "Templo de Huitznauac", lugar donde se guardaban las espinas para los autosacrificios.

Técnica. Como es posible que al leer estas líneas y compararlas con lo que escribe Toscano sobre este mismo tema se cree alguna confusión, quiero hacer varias aclaraciones.

Hasta ahora las discusiones sobre la técnica mural prehispánica no han tenido un resultado positivo porque no se han fijado conceptos antes de la discusión. Primero hay que aclarar que en la pintura prehispánica se usaron varias técnicas; por ejemplo, en Teotihuacán, hemos encontrado dos maneras de pintar: una sobre apalanado de barro, sin mortero de cal, sobre cuya superficie sólo se puede pintar cuando está seca y los colores se tienen que fijar mezclándoles un aglutinante; esta es la técnica al temple. (Pinturas del llamado Templo de la Agricultura). El otro procedimiento es sobre mortero de cal, pintado cuando aún está fresco, detalle comprobado por las tareas que encontramos marcadas en el mortero. Esta técnica es la llamada al fresco. (Pinturas de Tepantitla, Tetitla y Atetelco.)

En tales circunstancias es fácil que una discusión sobre técnica pictórica no satisfaga, pues mientras unos se refieren a las pinturas del Templo de la Agricultura (técnica al temple), otros toman como ejemplo las de Tetitla o Atetelco. (Técnica al fresco.)

Para puntualizar en qué consiste la técnica moderna al fresco, transcribo dos párrafos sobre la materia, de dos de los tratadistas más conocidos:

"En la pintura hecha sobre revoque de cal húmedo, el agua se evapora y al mismo tiempo la cal absorbe del aire el anhídrido carbónico, formando carbonato de cal. Se forma así sobre la superficie de la pintura una película de carbonato de calcio, cristalina y lisa, que une los colores con el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles aquel esplendor fino y genuino de las pinturas al fresco." (Max Doerner. "El Material de Pintura y su empleo en el Arte." Ed. Gustavo Gili. 1946).

"El término 'fresco' se usa para definir el proceso tradicional al buen fresco, pintando sobre un revoque de pared, a la cal, húmedo, recién preparado, con pigmentos molidos en agua solamente. Cuando se seca el revoque fragua con una cohesión como de roca, y los pigmentos se secan con él como una parte integrante de la superficie. El examen al microscopio de una pintura al fresco revela la penetración precisa de los pigmentos en los intersticios de las partículas que componen la superficie del revoque, en contraste con la adherencia más determinadamente superficial de las pinturas al óleo y al temple." (Ralph Mayer. "Manual del Artista. Materiales y Técnicas." Librería Hachette, S. A.).

Como se ve por los párrafos transcritos, el fenómeno que fija los colores en la pintura al fresco es el endurecimiento de la superficie y no el embebido de los colores en el mortero, como es creencia general.

Veamos ahora cuál fué el procedimiento, qué materiales y en qué forma los usaron en la época prehispánica, según mis observaciones.

Revestían el muro sobre el que iban a pintar, con un grueso aplanado de barro fino, como el que empleaban para hacer su cerámica, mezclado con tezontle; sobre éste extendían, por partes, una capa muy delgada de mortero hecho de cal y arena de obsidiana finamente molida. Sabemos que estaba puesta en partes, porque hemos encontrado las divisiones de las tareas. Sobre esta última capa dibujaban y luego pintaban con colores mezclados con cal..

Comparando los materiales que usaban los pintores prehispánicos con los que usan los actuales, se ve que en algunos casos aventajaban en calidad a éstos. Por ejemplo, el aplanado de barro mantiene más humedad que el del mortero usado actualmente, circunstancia que hace más consistente la capa de carbonato de calcio que se forma en la superficie y que, como dije antes, es la que fija los colores sobre el aplanado. El polvo de obsidiana es, por sus aristas agudas, mejor que la arena de mármol de cantos redondos, pues como es sabido, es necesario que una arena para mortero de fresco tenga aristas agudas. Por último, los colores mezclados con cal son más consistentes que los disueltos sólo en agua, como se usan actualmente. Por este detalle se creía que no podían ser colores aplicados en fresco, ya que la costumbre es ponerlos diluídos y no pastosos, pues los colores diluídos sin cal no se pueden aplicar pastosos porque no se fijan en el muro, pero ya mezclados con ella, se adhieren fuertemente, como sucede en los frescos prehispánicos. También se había creído que no había tareas en el aplanado, por lo cual no se la podía llamar pintura al fresco, pero como he dicho antes, las hemos encontrado, sólo que tan bien disimuladas, que a simple vista no se notan. Ahora bien, en los frescos prehispánicos hay a veces colores aplicados en seco, porque seguramente no todos eran resistentes a la cal. Esta dificiencia era común a todas las técnicas conocidas de pintura al fresco y sólo en los últimos tiempos se ha logrado que todos los colores sean inalterables a la cal.

Los colores eran de procedencia mineral, como se comprueba por los análisis efectuados por el químico Ignacio Xavier del Río, que dan los siguientes resultados:

Análisis de pinturas

Rojo indio.—Oxido de fierro.
Ocre.—Hidróxido de fierro.
Anaranjado.—Oxido de fierro.
Verde.—Carbonato básico de cobre. (Malaquita).
Verde seco.—Carbonato de cobre. (Azurita).
Azul.—Silicato de sodio y aluminio. (Ultramarino).

Se hace constar que estos colorantes son los que sirven de base, pues en las muestras se encontraron también impurezas de otros elementos, sobre todo compuestos de fierro y carbonato de calcio, debido sin duda a que no es posible trabajar con los colorantes puros.

Análisis del mortero

Reportado como carbonato de calcio con un 51.55% de silicatos, deduciéndose de esto que el óxido de calcio (cal), fué usado con arena o cuarzo.

Análisis de la arena que se mezclara a la cal

Muestra Nº 1.—Cuarzo, carbonato de calcio y sodio.
Muestra Nº 2.—Carbonatos de sodio y calcio; además, cuarzo.
Muestra Nº 3.—Carbonatos de calcio y sodio, cuarzo y obsidiana.

Estas muestras fueron recogidas en distintos aplanados de Teotihuacán. El resultado de los análisis prueba que la arena de cuarzo se usaba en todos los aplanados.

Análisis de las partes brillantes incrustadas en la pintura

Tomando en cuenta análisis especiales practicados, se deduce que estos corpúsculos pertenecen a minerales de pirita, cuya composición química es sulfuro de hierro.

IXTAPANTONGO, Estado de México

Pinturas Rupestres "Mateo A. Saldaña". Estas pinturas se encuentran en un lugar llamado "Barranca del Diablo", muy cerca de la planta hidroeléctrica de Ixtapantongo. Las he llamado así porque fué al pintor Saldaña a quien primero oí hablar sobre ellas y él pensaba copiarlas pero no pudo lograr su propósito. En su memoria les he puesto su nombre.

Están realizadas directamente sobre la roca y a la intemperie y pertenecen a la cultura Tolteca (Siglos IX a XII D. C.). Hay varios grupos de pintura esparcidos por todo el acantilado.

El primer grupo, que es el mejor conservado y del que se trata en este estudio, representa dioses y escenas de sacrificio. Describiendo la pintura de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, tenemos una figura que es casi idéntica a los "colosos" de Tula, Hgo. En el personaje pintado (dios de la guerra), sólo es diferente la corona; aquí usa la diadema de los reyes mientras que en la escultura de Tula lleva una banda de mosaico; creo que esta diferencia se debe a que en la pintura representaron al dios y en la escultura sólo al guerrero. El penacho también es un poco distinto: en Ixtapantongo cae hacia atrás por el peso de las grandes plumas, mientras que en Tula éstas son cortas y se mantienen erectas; la diferencia puede tener su explicación en el hecho de que la es-

cultura está concebida como una columna y que el penacho que la termina debía servir para recibir la trabe que sostenía el techo, por lo cual está cortado, para adaptarse a la forma arquitectónica, mientras que en la figura pintada se ve como era en realidad.

Por el antecedente de la escultura de Tula, identificada como un guerrero, nuestra figura pintada se puede interpretar como el dios de la guerra entre los toltecas. Si bien es cierto que Huitzilopochtli no figura en la mitología tolteca, sí nace en Tula, según las tradiciones aztecas y es muy posible que ya figurara desde la época de los toltecas, aunque sin la preponderancia que tuvo después.

Siguiendo el orden establecido, aparece otro personaje que tiene algunos atributos de Xiuhtecutli, dios del fuego: el ave azul que lleva en el tocado y las dos cañas que sobresalen de éste; porta el atlatl y las flechas, armas características de los guerreros de esta raza.

Dando frente a la figura anterior, está la de un guerrero que tiene pintado, como si fuera un gran estandarte, la representación del sol, al estilo tolteca, como se ve en el Templo de los Tigres, en Chichén-Itzá. Es, sin lugar a duda, Tonatiuh, el sol.

Después sigue un personaje muy incompleto, pero se puede ver detrás de él la figura ondulante de una serpiente con el signo muy conocido de Venus, lo cual hace posible que se trate de Quetzalcóatl. En los bajorrelieves toltecas son muy frecuentes estas serpientes con el símbolo de Venus como representación de dicho dios.

Abajo, a la izquierda, está Xipe Totec con su "ropaje de oro" como dice el canto a este dios; es decir, con la piel de la víctima, que siempre se pinta de amarillo en los Códices. Con esto se hace también alusión al dios de los joyeros. (Laminación de oro.)

Sigue Mayahuel, la diosa del maguey, distinguiéndose muy bien una parte de esta planta, y aunque el otro lado está muy borrado, creo, por lo que queda de color, que la figura del maguey estaba completa; de ésta sale la diosa sosteniendo en ambas manos jícaras que seguramente contienen pulque. Una cabeza de ave y un penacho de plumas coronan la cabeza de la diosa.

En seguida y frente a ella, hay un personaje que, aunque borrado en parte, deja distinguir una nariguera en forma de media luna, característica de los dioses del pulque. En el Códice Borbónico, pág. XI, está Pantécatl, dios del pulque, que lleva como un moño de papel pintado de gris, que es muy parecido al adorno de esta figura; aquí también es de color gris y con igual dibujo, por lo que no es difícil que se trate del mismo dios. Parece que estas tres figuras forman un grupo: Xipe-Totec, Mayahuel y Pantécatl, pues a Xipe también se le llama "bebedor nocturno", "el que bebe pulque en la noche". (Los cantares a los dioses. Traducción, notas y comentarios del Dr. Eduardo Seler.)

Hacia la derecha hay una figura que parece un personaje que lleva las flechas y el brazo acolchado de los guerreros toltecas; un detalle que puede ser importante para su identificación, es que una de sus piernas está cortada; en un examen minucioso que hice de ese fragmento me cercioré de que no está borrada, sino que la dibujaron incompleta. Como se recordará, en los códices se representa a Tezcatlipoca sin un pie; a veces con el hueso descarnado y otras, con el espejo humeante. Así pues, no es aventurado afirmar que se trata de este dios.

Las siguientes escenas son de menor tamaño que las anteriores. Parecen representar tres momentos diferentes de una ceremonia: primero se ve un personaje disfrazado de águila, que lleva en una de sus manos una jícara y que está como en actitud de bailar, ya que más adelante dos hombres sentados, uno muy borrado y el otro casi completo, tocan un tambor. El último personaje lleva el collar de ollouali y una máscara de coyote, atributos del dios de la danza y del canto (Huehuecoyotl). Arriba de esta figura hay un objeto que me es desconocido; parece como si sirviera para guardar flechas, pues sobresalen de él unas plumas, pero en realidad, no he podido identificarlo.

Más adelante hay otros tres individuos que llevan sus nombres pintados junto a ellos: el primero se llama "águila", el segundo "uno venado" y el tercero "flor" (?). Este, por su vestido y adornos, parece ser el más importante.

Por último, están representados dos sacrificios humanos; se ve un árbol con cráneos y banderas que parece indicar el nombre del lugar donde se efectuaba la ceremonia (tzompantli), el árbol que hoy llamamos colorín. No muy lejos de Ixtapantongo hay un pueblo llamado Colorines, por lo que no es difícil creer que se trate del jeroglífico del lugar. Entre la relación de pueblos que hace su espía a Huitzilopochtli cuando lo quieren matar, figura en primer término Tzonpantitlan. (Sahagún). Viene luego un sacerdote pintado de negro que está junto al cuerpo sacrificado de una mujer a quien han quitado la cabeza y el corazón. Siguen después tres sacerdotes: el de enmedio toca un caracol y los de los lados, cornetas. Los tres están sentados en fila. Más adelante hay dos figuras que tienen una flecha en las manos y están en actitud de presentarla delante de una escena de sacrificio.

Como se ha visto, todo el conjunto representa una de las innumerables ceremonias que verificaban los toltecas dentro de los dieciocho meses de que se componía su año. No me es posible determinar a cual de ellas se refiere.

Entre los aztecas, en el mes Teotleco, había una fiesta en honor de todos los dioses; ésta parece que está dedicada a las ocho deidades pintadas arriba de la escena del sacrificio.

Por toda el área que ocupan los dioses están pintadas en color rojo unas manchas en forma como de eses y otras redondas, rodeadas de puntitos; por el descuido con que están puestas y por su color, parecen indicar manchas de sangre.

Varios factores hacen importante esta pintura: es la primera tolteca que se conoce y la primera prehispánica ejecutada directamente sobre la roca. La conocida figura de San Cristóbal Ecatepec está sobre aplanado. Claro que existe mucha pintura rupestre en México, pero pertenece a culturas muy primitivas. También hay la circunstancia de que las que aquí describo, están a la intemperie, siendo admirable la técnica empleada, si se considera que por lo menos tienen nueve siglos de existencia, y aunque en el mismo lugar no todas se conservaron igual, es sorprendente que bajo el azote de vientos y lluvias no se hayan perdido por completo.

La técnica es muy sencilla: prepararon la roca para que se fijara el color sin que perdiera la superficie su textura de piedra y después pintaron las figuras mezclando a los colores un fuerte aglutinante cuya procedencia posiblemente ni la química nos pueda indicar. Los colores son: amarillo, verde, rojo, negro y gris y con seguridad, de origen mineral.

Las figuras están bien proporcionadas a la manera indígena y aunque la superficie es rugosa, están delineadas con precisión.

Las escenas de sacrificio son muy armoniosas, como las de las páginas de los mejores códices.

¿Por qué en vez de pintar en un acantilado no esculpieron? El relieve va más con la tradición tolteca y es sabido que en Tula los bajorrelieves son muy frecuentes y en cambio, hasta la fecha, no se habían encontrado pinturas de esa cultura. Esta pregunta, como tantas otras en materia arqueológica, tal vez quedará sin respuesta. Lo que sí podemos decir es que el sitio fué escogido para pintar desde mucho antes que lo hicieran los toltecas, pues se ven, debajo de estas pinturas, rasgos de otras muy primitivas y encima algunos trazos elementales que fueron hechos después de los toltecas, lo que hace pensar que diferentes pueblos escogieron este sitio como lugar de culto religioso, dejando allí testimonio de su paso.

NOTAS

[1] El color azul se obtenía de la flor llamada matlalli, salvo el azul oscuro que lograban de la planta llamada xiuhquihuitl —Clavijero añade que el azul turquesa lo obtenían de la planta del añil. El amarillo, de la planta xochipalli y de la piedra tezocáhuitl. El negro del nacazcoólotl, mezclado con aceche, y del ollín del palo de ocote quemado — Clavijero menciona el mineral tlalihixac. El blanco, según Clavijero, de la tiza, piedra semejante al yeso, conocida como quimaltízatl. El verde se obtenía "mezclando —dice Sahagún— el color amarillo, que se llama zacatlaxcalli, con el color azul claro que se llama teoxotli, y con tzautli (goma) hácese un color verde oscuro que se llama ypalli" El morado, "mezclando grana colorada con alumbre, que viene de Meztitlán y con tzauctli (goma)". El naranja, según Clavijero, de la planta ya mencionada, llamada xochipalli, cocida con agua de nitro.

[2] Reproducción en color: La Población del Valle de Teotihuacán. T. 1. México, 1922.

[3] Reproducción en color: La Población del Valle de Teotihuacán. T. 1. México, 1922.

[4] Reproducción en color: Lic. Luis Angel Rodríguez. Zeta. Revista Científica y Artística. Año Primero. n. 3. México, 1940.

[5] Reproducción en color: Alfonso Caso. El paraíso terrenal en Teotihuacán. Cuadernos Americanos. 6. México, 1942.

[6] Los otros dos cielos de los muertos son el Tonatiuh-ichan, el paraíso de los sacrificados al Sol, el cielo de los guerreros caídos en el combate, los metamorfoseados en colibríes; y el cielo de los muertos comunes. Mictlan, al norte, el separado por los nueve ríos, el cielo regido por el descarnado Mictlantecutli, el cielo de las sombras eternas, donde se esconde y oscurece el sol.

[7] Reproducción en color: Alfonso Caso, Los Jeroglíficos de Tenayuca. Revista Mexicana de Estudios Históricos. t. II. Tenayuca. México, 1935.

[8] Reproducción en color: Wilfrido du Solier. Una representación pictórica de Quetzalcóatl en una cueva. Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. t. III n. 2. México, 1939.

[9] Reproducción en color: Alfonso Caso. El culto del dios de la lluvia en Tizapán, D. F. Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. t. 1, época V. México, 1932.

[10] Reproducción en color: Alfonso Caso. *Los altares de Tizatlán*, Tlaxcala. Revista Mexicana de Estudios Históricos. t. I. México, 1927. Eduardo Noguera. Los Altares de Sacrificios de Tizatlán, Tlaxcala. Ruinas de Tizatlán, Tlax. Pub. de la Sec. de Educación Pública. t. XX, n. 10. México, 1929.

[11] Reproducción en color: Eduardo Seler. Wandmalareien von Mitla. Berlín, 1895. Nicolás León. Lyobaa, Guía histórica y descriptiva. México, 1900.

[12] Reproducción en color: Alfonso Caso, Exploraciones en Oaxaca. Quinta y sexta temporadas. 1936-1937. México, 1938.

[13] Reproducción en color: Alfonso Caso. Exploraciones en Oaxaca. Quinta y sexta temporadas. 1936-1937. México, 1938.

[14] Reproducción en color: A. P. Maudslay, Biología Centrali Americana... Archaeology, v. IV. Londres, 1889-1902.

[15] G. O. Totten, Maya architecture. Washington, 1926.

[16] Reproducción en color: E. H. Morris, H. Charlot y A. A. Morris, The Temple of the Warriors at Chichen Itzá, Yucatán. Carnegie Institution of Washington, 1931.

[17] Morris, ob. cit. Láminas 133, 135, 145, 163, 164 y 166.

[18] Reproducción en color: Edward H. Thompson, Archaeological researches in Yucatán, 1888-91. Memoirs of the Peabody Museum, v. 3. m. I. Cambridge, Mass. 1904. Ignacio Marquina. Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México, México, 1928.

[19] Edward H. Tompson, Ignacio Marquina. Obs. cits.

[20] Reproducción en color: Thomas Gann. Mounds in northern Honduras, 19th. Annual Report Bureau of American Ethnology, Washington, 1900.

[21] Reproducción en color: S. K. Lothrop, Tulum. Carnegie Institution of Washington, pub. 335. Washington, 1924.

[22] Reproducción en color: Salvador Toscano. La pintura mural precolombina de México. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana. t. 1, v. IV. México, 1940.

I L U S T R A C I O N E S

1 *Pintura rupestre "Mateo A. Saldaña". Ixtapantongo, Méx.*

2 *Ofrendas a los dioses. (Según Batres.) Templo de la Agricultura. Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

3 *El paraíso teotihuacano: Tlalocan-Tamoanchán. Tepantitla, Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

4 *Figuras de dioses dejando caer de sus manos corrientes de jades. (Pintura del pórtico oeste.) Tetitla, Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana. (Detalle.)*

5 *Figuras de dioses dejando caer de sus manos corrientes de jades. (Pintura del pórtico oeste.) Tetitla, Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

6 *Pintura mural de Atetelco, Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

7 *Pintura mural de Atetelco, Teotihuacán. (Detalle.)*

8. *Pinturas de Atetelco con la representación del tigre y de Ahuizotl. Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

9 *Pinturas de Atetelco con la representación de Ahuizotl. Teotihuacán, Valle de México. Cultura teotihuacana.*

10 *Mictlantecuhtli: Dios de los muertos. (Según Caso.) Tizatlán, Tlaxcala. Cultura nahua (tlaxcalteca).*

11 *Mictlantecuhtli y Tezcatlipoca. Tizatlán, Tlaxcala. Cultura nahua (tlaxcalteca).*

12 *Pinturas de la tumba 104. Monte Albán, Oaxaca. Cultura zapoteca. (Epoca III.)*

13 *Pinturas de la tumba 104. (Detalle.)*

14 *Pinturas de la tumba 105. Monte Albán, Oaxaca. Cultura zapoteca.*

15 *Invasión de un poblado y procesión de vencedores y cautivos. Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán. Reconstrucción de Ann Axtell Morris.*

16 *Escenas de la vida en una aldea maya. (Según Ann Axtell Morris.) Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán. Nuevo Imperio maya. Siglo XV.*

17 *Pinturas murales de Bonampak, Chiapas. Reconstrucción de Agustín Villagra Caleti. Cortesía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

18 *Representación de una batalla. Templo de los Tigres. Chichén Itzá, Yucatán. (Pared occidental, lado izquierdo.) Reproducción de Adela C. Bretón. Peabody Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. E. U. A. Enciclopedia Yucatanense.*

19 *Ceremonia lúgubre al final de un Ciclo. (Según Gann.) Santa Rita, Belice. Cultura maya del Nuevo Imperio.*

20 *Deidad femenina con el maniquí del dios Chac. Templo de los Frescos. Tulum, Quintana Roo. Nuevo Imperio maya.*

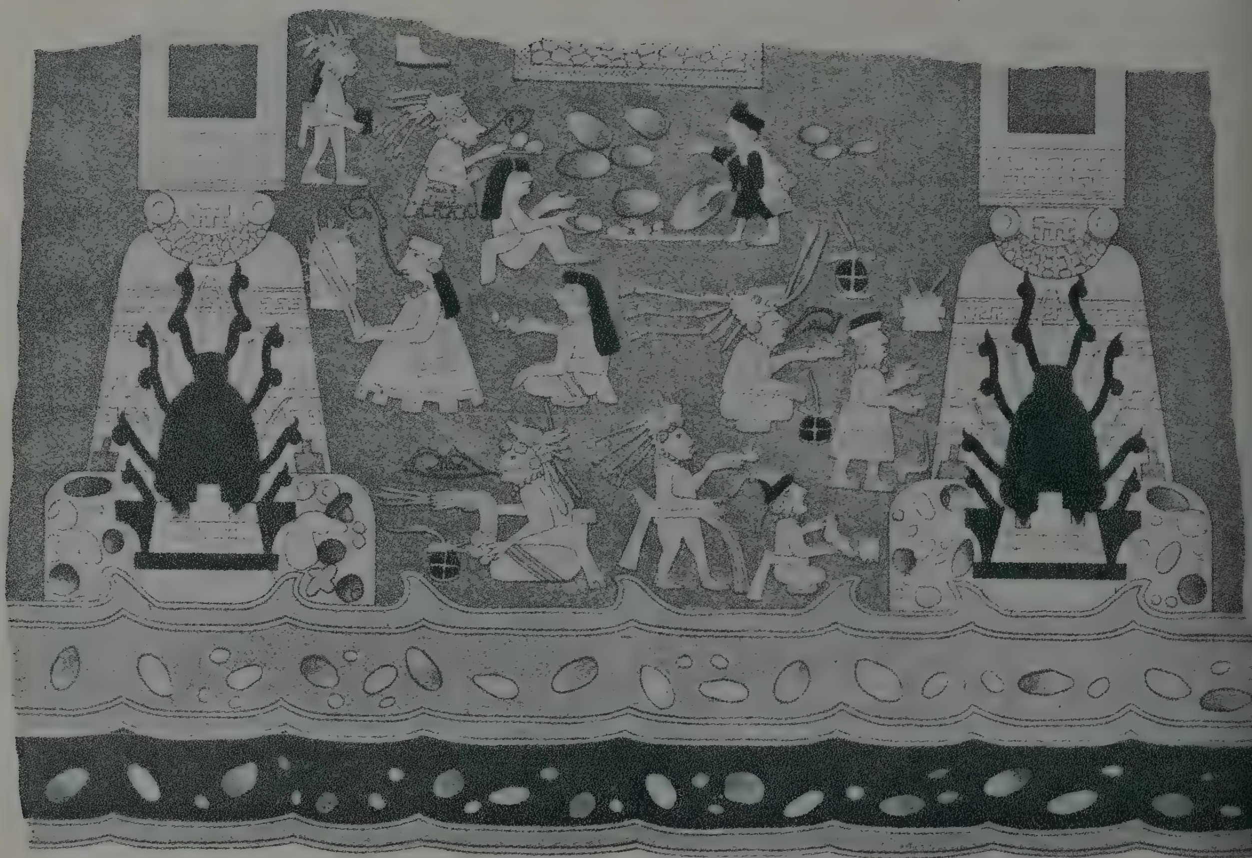
21 *Pinturas murales de Bonampak, Chiapas. Reconstrucción de Agustín Villagra Caleti. Cortesía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

22 *Figura de un personaje sobre un trono en forma de jaguar. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá, Yucatán.*

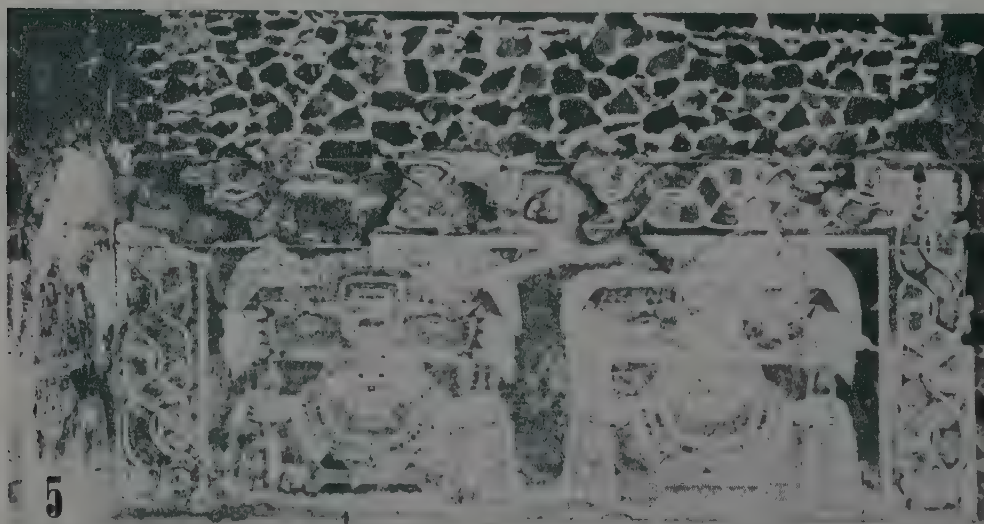
23 *Huitzilopochtli (?). Templo de los Frescos. Tulum, Quintana Roo.*

24 *Pinturas sobre estuco. Cámara 10. Chacmultún. Yucatán. Reproducción de Edward H. Thompson. De "Memoirs of the Peabody Museum", Vol. III, 1904. Enciclopedia Yucatanense.*







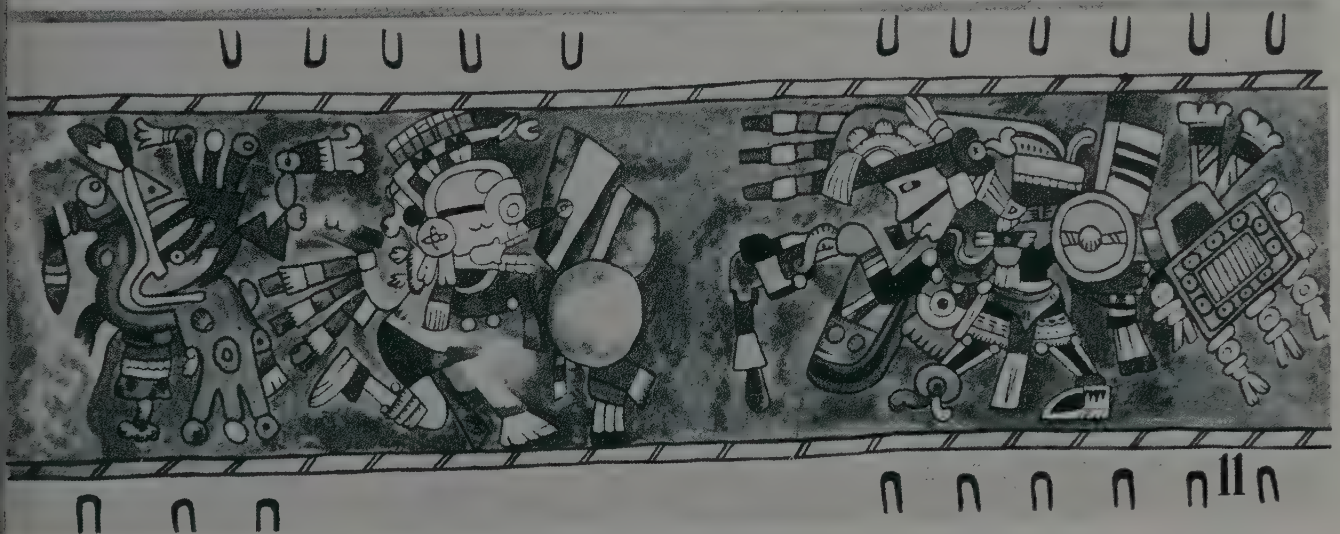

5



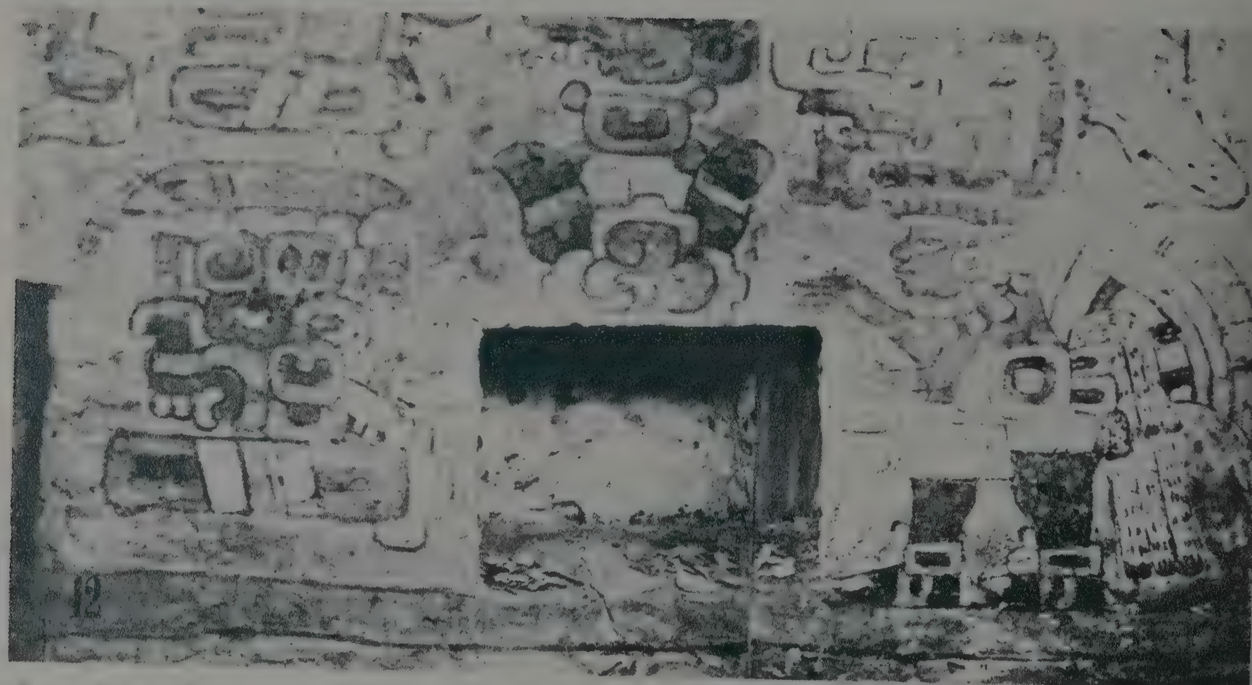
6



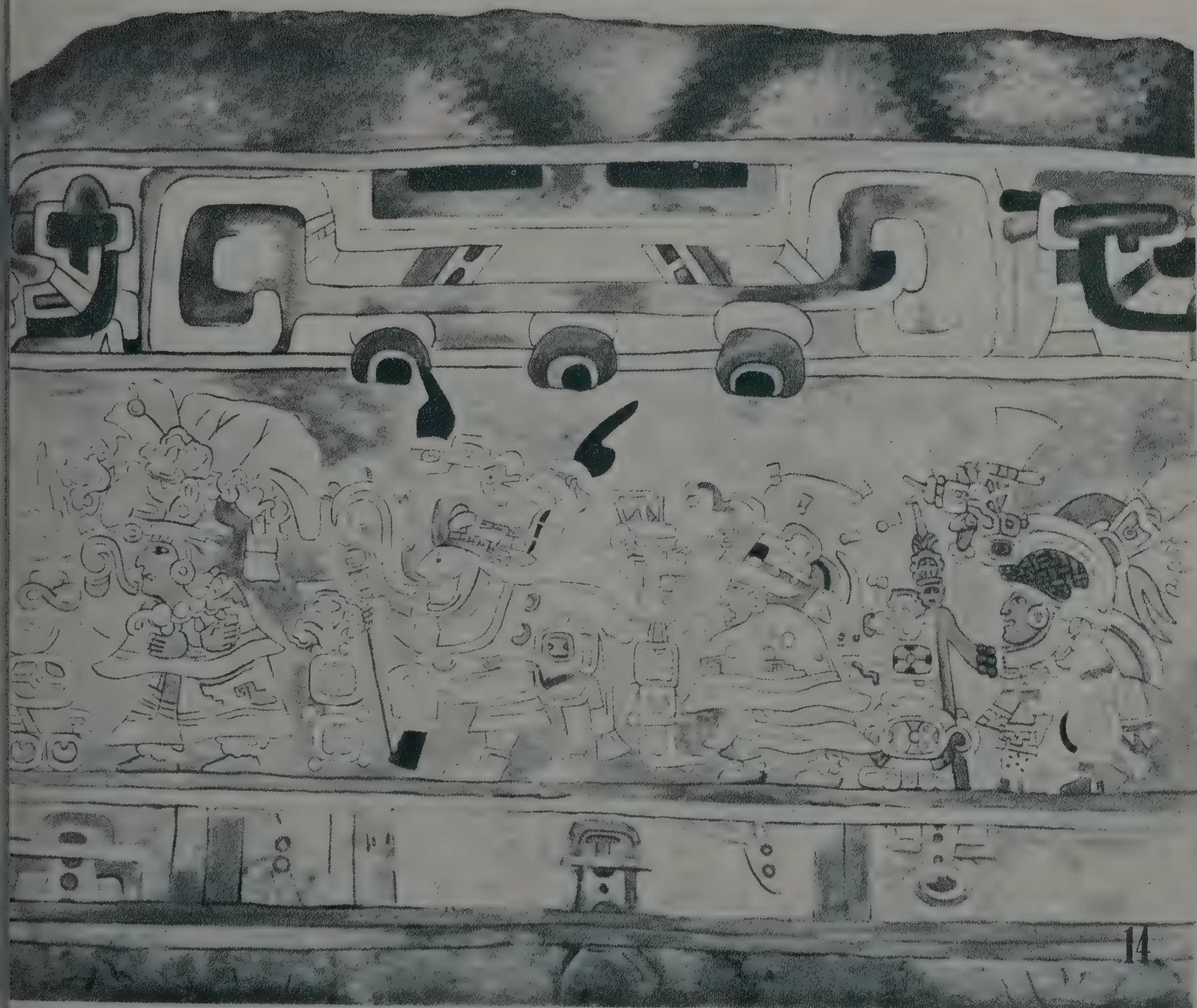
9

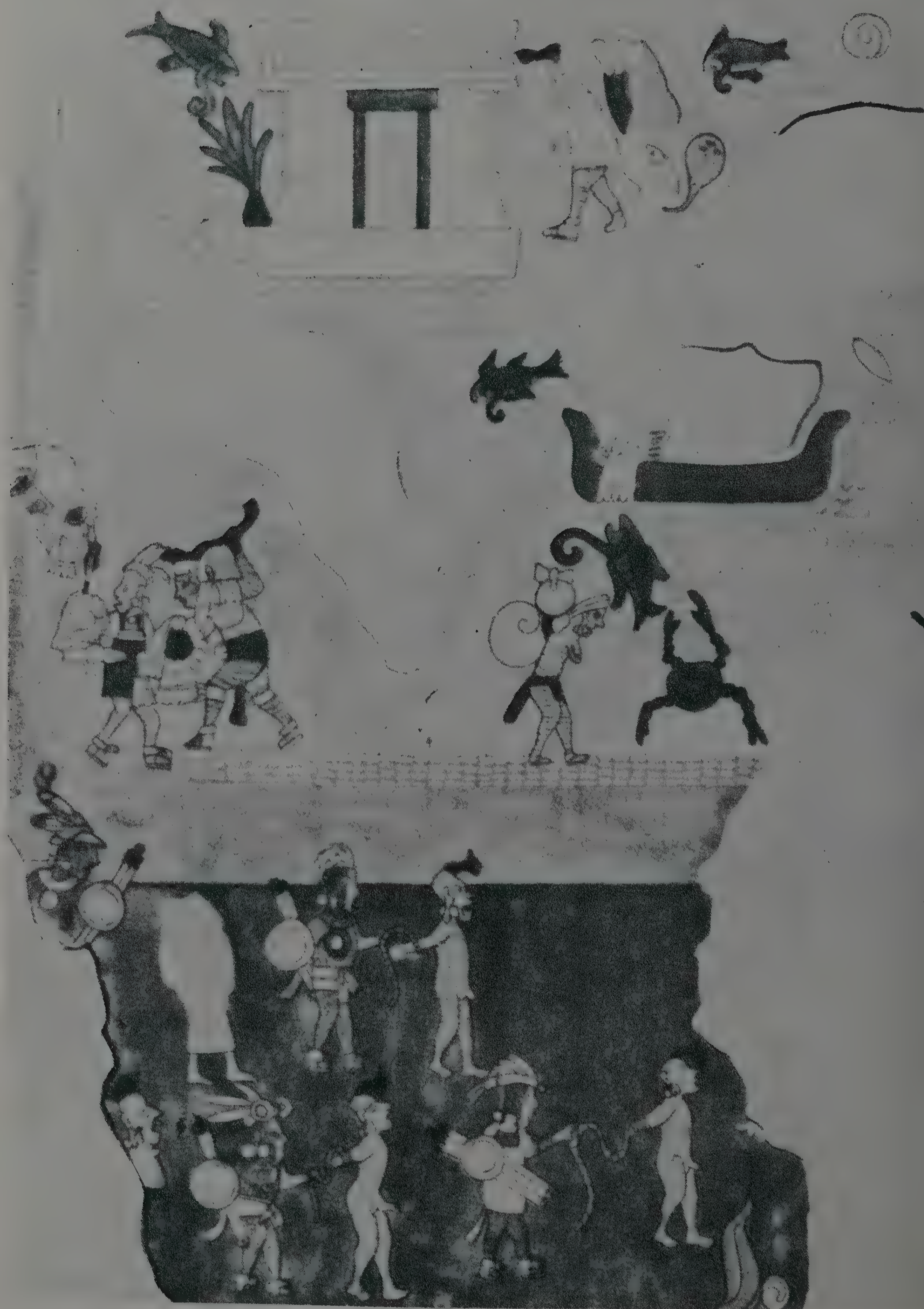


CULTURA ZAPOTECA

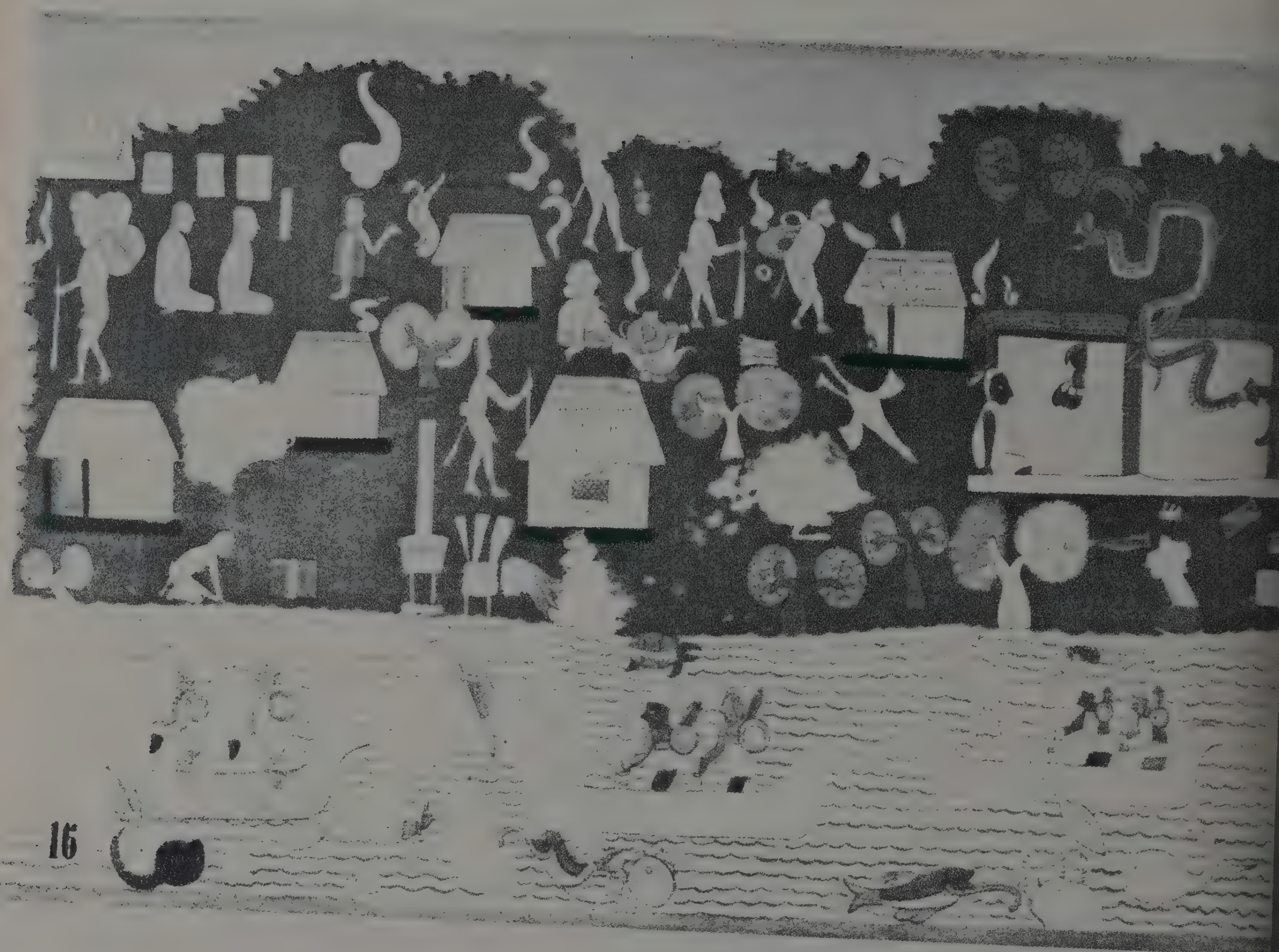





14.






16

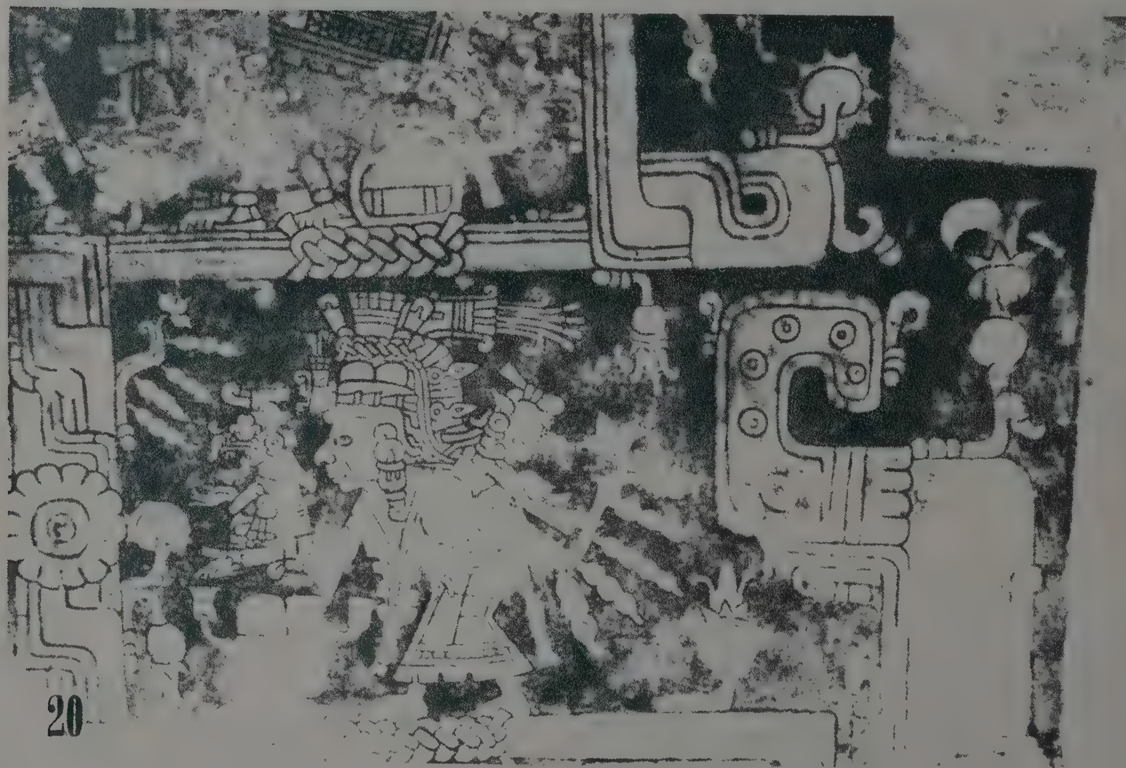




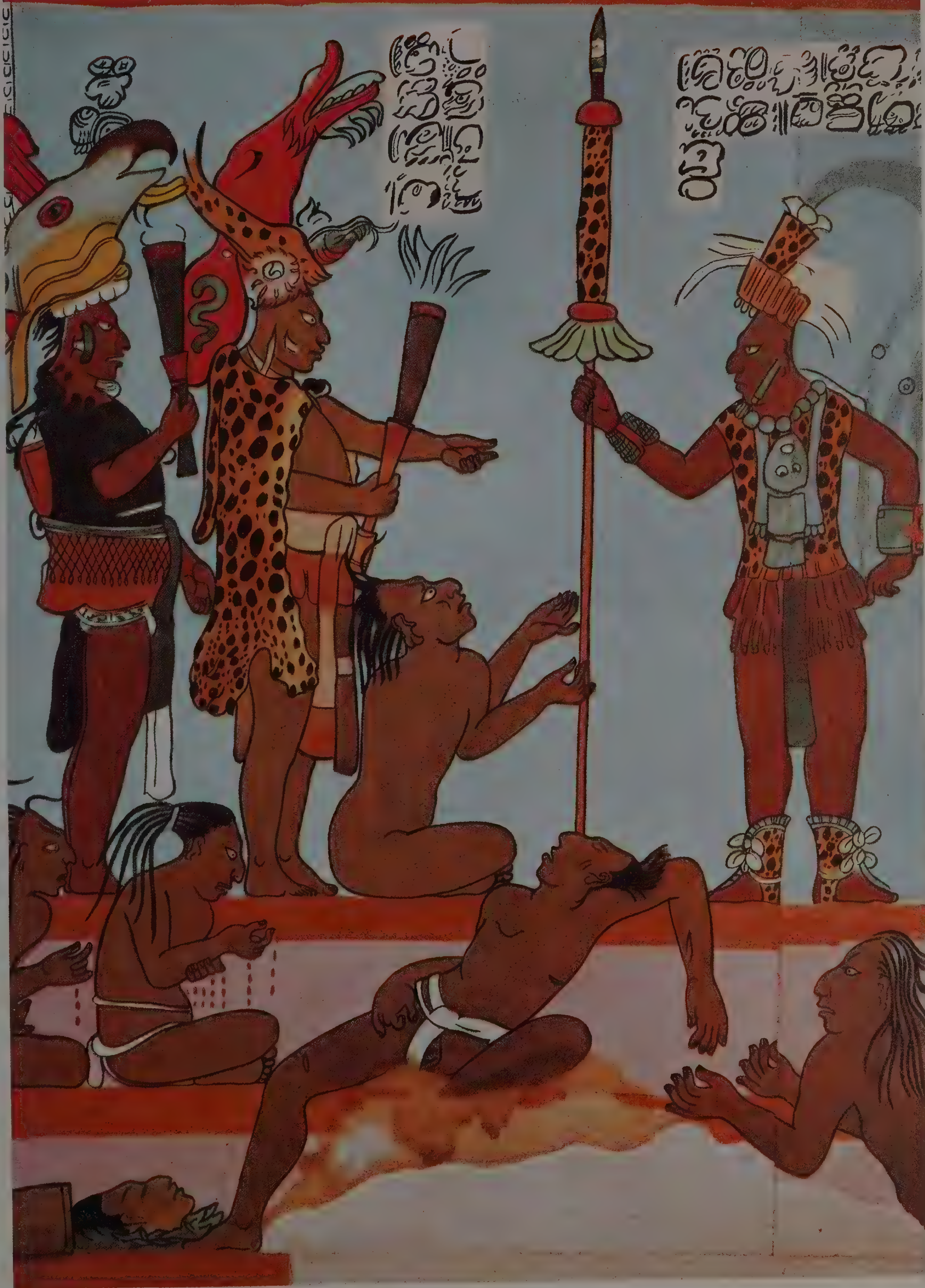
17



19

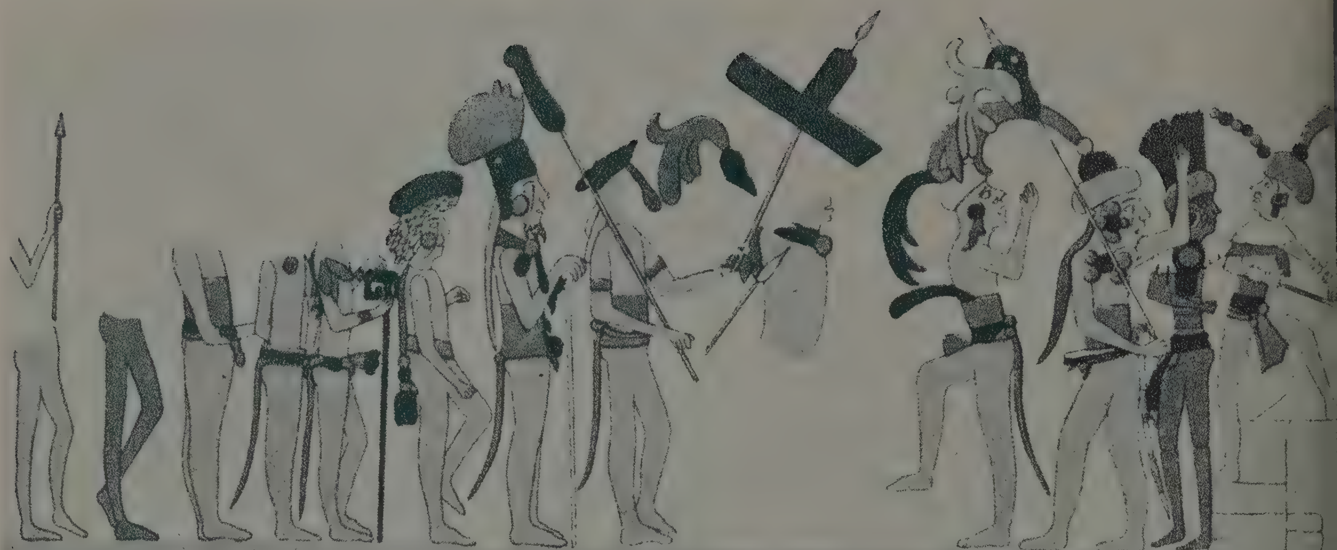


20



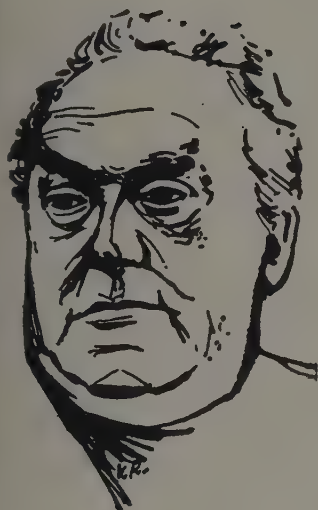








24



Constante Permeke nace en Amberes en 1886. Sigue los cursos de pintura en la Academia de Gante. En 1909 se fija en Laethem-Saint Martin, colonia de artistas, situada a orillas de la Lys. Forma parte de un grupo compuesto por Fritz van den Berghe, Gustavo y Leon de Smet y algunos otros pintores, escultores y literatos, constituyendo juntos el segundo grupo de la escuela de Laethem, que creó el Expresionismo flamenco.
Movilizado en 1914, es gravemente herido en la defensa de los fuertes de Amberes: evacuado en Gran Bretaña, se forja un estilo nuevo, punto de partida de la obra que lo colocará a la cabeza del movimiento expresionista en Europa. De regreso a su país después de las hostilidades, se establece primero en Ostende y más tarde en Jabbeke cerca de Brujas. Muere en Ostende en 1952.
Sus cuadros y esculturas se encuentran en la mayoría de los museos de Bélgica, en el Museo Nacional de Arte Moderno de Paris, en los Museos de Amsterdam y La Haya, en la Galería Nacional de Praga, etc.
Con la cooperación del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, el Servicio de la Propaganda Artística del Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica presentó su obra retrospectiva en el Conservatorio Nacional de Música y en el Salón de la Plástica Mexicana.

Permeke

Jorge Braque, que es experto en pintura y exhibe por otra parte un espíritu sutil, formuló un día este aforismo: "Hay que contentarse con descubrir y abstenerse de toda explicación. Cada prueba disminuye la verdad".
La Exposición de la obra de Permeke, —organizada por el Servicio de la Propaganda Artística del Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica— ofrece un campo inagotable de descubrimientos. No debe demostrar nada, sino esto: que no hay problema Permeke.
Ha llegado el momento de no considerar más al artista como un fenómeno sino como un pintor, en el sentido completo de la palabra, es decir, de un creador de realidades pictóricas. Ningún arte dió como el suyo, motivo a literatura, y sin embargo es el más desprovisto de carácter anecdótico. A este artista, que no conoce y no vuelve a crear sino por los ojos, fue necesario que todos se le acercasen con frases y consideraciones intelectuales.
Al que se acerque a su obra con un corazón sin prevenciones, ojos ávidos y un sentimiento suficiente del color —desgraciadamente, por qué ocultarlo, pocos son los que lo poseen— se le aparecerá solamente como un gran colorista, un gran creador de formas y un gran dibujante. ¿El más

P O R E m . L A N G U I
Consejero de la Propaganda Artística del Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica.

grande que haya aparecido en Flandes desde hace cincuenta años? Sin duda alguna. Y los que piensan de otro modo, que se sirvan mencionar otro nombre que se le pueda oponer al suyo.

¿Es acaso Permeke, perfecto? Ciertamente no. El hombre tiene sus debilidades; no es un demiurgo de la pintura. Todo no es perfecto en él, y en su exuberante fecundidad, le ocurrió dar inconsideradamente al mundo obras que aun no habían madurado. Ello demuestra una deficiencia en el carácter, pero no forzosamente un error de óptica del pintor. Tales errores deben serle pasados, dado su deseo intenso de vivir. Una disciplina de hierro no es lo propio de Permeke. Pero el árbol de buena cepa, se reconoce por sus frutos, aun verdes, y lo que fué reunido en la presente retrospectiva, es sólo una selección realizada entre centenares de obras sin defectos, sobre la cual descansa la fama de Permeke. El artista que dejase en pos de sí unas ochenta obras no discutidas, podría estar orgulloso, y con justa razón, de su carrera. No puede ser ya eliminado. Ni ahora, ni más tarde.

Sin embargo vale la pena preguntarse lo que hubiera sido de la pintura flamenca contemporánea, si la potente figura de Permeke no hubiese surgido bruscamente para enderezar la curva de una evolución que declinaba. Recordemos los años heroicos 1919-1920. La sabia del gótico trascendental, del cual Jorge Minne había severamente disminuído el impulso, se había por así decirlo agotado. El mismo, y muchos de los que gravitaban a su alrededor sufrían de anemia. El expresionismo estático de Alberto Servaes, promesa engañosa, se comprobó ser una llamarada, que pronto se apagaría. La barca de Laethem y todo su contenido de esperanzas, se iba sin rumbo sobre la Lys, remos pendientes y una figura de virgen en la proa, hacia horizontes inciertos, poblados de perspectivas breugelianas. El regreso en fuerza de los emigrantes de 1914, hubiera soportado un cambio, si los dos "holandeses" Gust de Smet y Fritz van den Berghe no hubiesen desencadenado un huracán que hizo con su soplo desplegar todas las velas. Es posible, pero no absolutamente seguro, que estos dos precursores hubieran podido cumplir con su misión, independientemente del apoyo de un Permeke.

¿Pero habría Gust de Smet perfeccionado su maravillosa concepción idílica de Flandes, y Fritz van den Berghe traducido en colores los más íntimos rincones del alma, sin haber tenido ante los ojos la imperiosa renovación de estilo introducida por Permeke, que aun debía realizar la síntesis?

Sé muy bien que el genio es un don gratuito, y que uno sólo se pone de acuerdo sobre la necesidad de su venida, cuando aparece. Sin embargo, si Permeke no hubiese existido, Flandes lo habría inventado. Si se les quiere considerar en su conjunto, de Jorge Minne a Van den Berghe, pasando por Servaes, de Saedeler, Van de Woestijne, de Smet y otros, lo que nos ofrecen es un conjunto heteróclito en el que se codean en misticismo, la glotonería, la poesía, la sensualidad, el éxtasis y la vulgaridad, mezclando los santos a los tragones de sopa, a los soñadores, a los pescadores de luna, a los niños que hacen su primera comunión, a los iluminados y a los batidores de estrados, en resumen, "todo lo necesario para hacer un mundo, aun en Flandes".

Pero lo que no se hallará, es el tono de fondo, la dominante. Bajo los zuecos de todos esos rústicos y de todas esas vacas, por encima de esas cabezas y por encima de esos cuernos, se desprende algo que penetra profundamente en la tierra y se eleva muy alto en los cielos. Ese algo viene de allende los mares y llanuras, de infinitamente lejos y profundo y los hombres y las bestias, los árboles, el mar y las nubes, llevan su sello. Tras otros colores, otros perfumes, otras formas. Es algo más sencillo, más rústico, más sólido, más auténtico que el resto. Más animal también. Algo que se mueve, que se mantiene, que se desliza y que crece de manera diferente, que aún se adhiere a las costillas de Adán y se integra aún en las nebulosas. Es la fuerza primitiva, la vida primitiva, el principio original. El "soplo cósmico" de los chinos.

Para sentir eso, para expresarlo, era necesario Permeke. Apareció a su hora, por uno de esos intersticios de la naturaleza y de la historia y lo llenó con su figura. Se pinta sólo lo que se es. Todo en él, su porte, su carácter, su concepción de la vida, su comportamiento intelectual y —por fin— su talento, lo designaban para liberar el mensaje del eterno primitivo. Es por eso, según mi opinión, que todo ocurrió más sencillamente de lo que imaginamos. Sólo debía abandonarse. El milagro es haberse atrevido a ello. Pues para ser él mismo, debió brotar hacia afuera y en su candor primero remontar hasta el manantial para extraer de él y sacar a luz el antiguo misterio. "El extranjero" de 1916 es al mismo tiempo un acto y una fecha. A partir de esa iluminación, todo se hacía posible. El artista no tenía más que dar cuerpo a su intuición.

Surgió de él el universo permekiano de Flandes, los millares de seres de que se compone, con su autenticidad absoluta y su idiosincracia, pero trascendida en ese clima universal que es lo propio de Permeke.

Porque ante todo es un creador de formas, el inventor de un clima pictórico, como sólo lo fueron antes que él, un Cezanne y algunos otros. Se conoce su predilección por las armonías pesadas, cálidas y apagadas de los colores naturales, tierra quemada, gris de lodo, ocres y arcilla, ceniza y asfalto, herrumbre y estiércol, arena y marga; sobre ese fondo aparecen trazos de rojo ladrillo, de amarillo paja, de verde esmeralda y de jade, como se descubren estratificaciones en las grutas oscuras. Sobre los fondos grises e hirvientes de este humus efervescente se abren flores brillantes de tonos delicados y formando contraste: nácar, lilas, violeta, rosa, azul celeste y blanco... todos los blancos, blanco de plata, blanco crema, blanco marfil con todos sus matices, hasta los más grisáceos del claro de luna y del plumaje de las tórtolas. Permeke forma parte de esa categoría de pintores que se crearon un estilo con su paleta y no con su factura o sus sujetos. Expresar su personalidad por medio de un número determinado de colores reunidos en cierto orden: traducir sus emociones, su temperamento, su concepción del mundo en "hechos pictóricos" que no sean tomados de la realidad, pero que no dejan de ser reales, ello únicamente es dable a ciertos pintores. Que a todo eso se le agregue sus dones sorprendentes y únicos de plástico, de dibujante y de escultor, la grandeza de su visión, lo resuelto de su agudeza popular, la sencillez profunda de este arte de apariencia barroca y se tendrá la clave del misterio Permeke, que es misterio si se desea darle un significado que no tiene.

Basta abrir los ojos para comprender. Pero conviene agregar que el artista —según sus propias afirmaciones— pinta con los ojos cerrados.



Constante Permeke
"La Cortadora de Pan"
Dibujo sobre tela, carbón y óleo. 1933.
Jabbeke, Talleres Permeke.

GUIDE TO THE SPANISH TEXT

• *Translations by* W. GARNETT

ZAPATA, BALLET BY GUILLERMO ARRIAGA. PAGE 3

In Emiliano Zapata, the Southern leader, the Mexican Revolution which, started on the 20th of November, 1910, had one of its greatest figures. The son of peasants, he was born in Anenecuilco, Morelos, in 1877, and he died in a savage ambush in Chinameca, in 1919. It was on the 30th of November, 1911, that he issued his famous *Plan de Ayala*, the basis for land distribution. His demands of "Land and Liberty" formed the truest Revolutionary cry. The Constitution of Mexico took up this popular demand, incorporating it in the 123rd Article.

The ballet "Zapata" draws its inspiration from the life of this hero, and is, unquestionably, one of the finest expressions of modern Mexican dance.

The world premiere of this work took place on the 10th of August, 1953, in the National Theater Study of Bucharest, Roumania. Guillermo Arriaga did the choreography, the music was composed by José Pablo Moncayo, and the scene design was done by Luis Covarrubias. Rocío Sagaón has interpreted this dance, together with the choreographer.

ROCK DRAWINGS OF BAJA CALIFORNIA. PAGE 21

The rock drawings of Baja California are the most primitive masterpieces that have come to our knowledge till now within this country and even on this Continent. By this I mean that if the cultural level and the extremely limited resources of the creators are considered, they indicate a cultural accomplishment that could be as great as the paintings at Bonampak were for the Mayas of the 8th Century, or the loveliest pages of their codices were for the Mixtecs of the 15th Century.

Apart from their purely esthetic value, all works of art have a certain social value, for they reflect the ideas and customs of their age. Could these rock drawings, then, tell us who painted them? when they were painted, and why? The enormous difficulty, at times the virtual impossibility, of answering these questions has brought about the fact that few American anthropologists desire to undertake their study, or, in the words of a well-known U. S. investigator, with which he opens a report:

"Perhaps no other single aspect of anthropological investigation has such an attraction for the crackpots of science as the fantastic interpretation of rock drawings and petroglyphs. This must be the reason that so little has been accomplished in this field in America." Actually, work of this type has been undertaken on no more than a dozen sites, including Argentine, Colombia, Mexico, and the United States.

With regard to the esthetic value of the Baja California paintings, I believe I can affirm that they are the finest as yet known on this Continent, and that second to them are the paintings of Val Verde County in Texas.

Returning to the questions of who painted them, when, and why, although it is true that it would be difficult to answer these with any degree of precision, we can, nevertheless, review the data that has been gathered up till now concerning the ancient inhabitants of Baja California.

Toward this we have three different classes of data:

1. Geology and pre-history.
2. Archaeology and material anthropology.
3. The accounts of explorers and missionaries of the 16th, 17th, and 18th Centuries.

First of all it is necessary to point out the configuration of Baja California itself. It is the narrowest of the great peninsulas of the world, and the only one that is not followed by a chain of islands, truly a dead-end alley, where many traces of bygone times and ages have been sealed in. The best known example of this is the sea-elephant, extinct throughout the rest of the world, which has found a refuge on the islands of Guadalupe and San Benito.

Through geology and pre-history, we know that human habitation of the peninsula goes back at least 10,000 to 15,000 years. At that time, and thanks to a moist post-glacial climate, there were lakes in the southern part of the State. One of those, although now dried up, is still called Laguna de Chapala, and along its former shores simple stone artefacts and the remains of human settlements have been found. Conceivably the fauna of the area was more plentiful then and allowed an easier life. The shell deposits of the southern coasts bespeak a long occupation; after devouring the mollusks, the people threw away the shells until they had built up great banks up to two kilometers in length and three meters deep, and in these banks primitive knives and scrapers have been found.

In caves and ravines south of La Paz, the archaeologists have, on their part, discovered a complete series of burials belonging to an extremely ancient group of men that the anthropologists have termed neo-Australoid. The remains of this group have been found only in a few coastal areas, two sites in South America, in Baja California, and in Central and East Texas. We do not know how long this group managed to survive in the extreme south of the Peninsula, where the climate is somewhat more benign, but objects that have been found associated with the burials — baskets or fiber hats, combs, ornaments made of

mother-of-pearl, skirts of twisted fiber, necklaces of cane sections, spear-throwers, and spear and arrow heads — are similar in appearance to those seen later by explorers and missionaries in use by the Pericúe Indians of the Cape area.

After the post-glacial era, all of this region slowly dried up until it became semi-desert and desert, so that when the Spaniards arrived, those groups belonging to the interior of the Peninsula, especially those of Guaicura and Cochimi, led avery hard existence, so difficult that it has been considered among the most primitive of the entire Continent. All of the indians of the Southern Territory have now been extinct for over a hundred years.

They lived in small bands, each within its own territory, roving in groups of two or five in search of food, which consisted of *pitahayas*, seeds of herbs and shrubs, and an occasional animal that they managed to catch. Their kitchen consisted of grinding and toasting the seeds over coals in the shell of a *caguama:* the animals were eaten whole after being scorched for a few minutes in the fire. Sometimes, at gatherings, a small piece of meat might serve ten persons. A string was tied to the piece, which was then swallowed, withdrawn by means of the string and passed on to a neighbour. During the winter season, which was the most severe, they ate almost everything they could find, the leather in their sandals, soft woods, and even the already digested seeds of the *pitahayas* would be ground and toasted. Once children were four years old, or as soon as they learned to make a fire, they had to find their own food. The man's attire was reduced to a bow and arrow; the women would carry the new-born in a shell suspended from a cord, or in a net that hung from a stick. Often water was transported in the entrails of animals. They went about naked, except for a small apron that the women wore and a few ornaments on the men. They had no shelter, no dog, no salt.

The existence of witch doctors, dressed in wigs and capes of human hair would seem to indicate that once their culture had not been so poor. In order to teach their disciples, these men used small tables with painted symbols.

It is not altogether impossible that some of the groups that were encountered by the explorers and missionaries were the impoverished descendants of the cave painters.

All of the above explains the interest that was awakened when the journalist, Fernando Jordán, discovered some rock drawings close to Mulegé, as well as the information that in the hills close to Comondú there was a large number of skeletons of Guaicura Indians who had died in an epidemic.

Actually, the finding of the paintings was a re-discovery for Clavijero and Diguet had already described them quite extensively.

From the accounts of the missionaries, Clavijero compiled not only the descriptions of the paintings but also the opinions of the indians concerning them. He says,

"In studying, however, the few remains of antiquity that can be found, one is easily convinced that that vast peninsula was once inhabited by less barbarous people than those found by the Spaniards, for the Jesuits, during the last years that they were there, found many large caves hollowed out of live rock in the mountains that lie between 27 and 28 degrees of latitude, and in them there were painted figures of men and women who were decently dressed, and of various species of animals. These paintings, although coarse, clearly represent the objects and colors on which they were based. It is obvious that the paint came from mineral soil, which exists around the Volcán de las Vírgenes. What greatly astounded the missionaries was that the colors should have remained on the stone for so many centuries without being damaged by either air or water.

As these paintings and dress were not of the savage and brutalized nations that inhabited the Californian Peninsula when the Spaniards arrived there, they must doubtless belong to some other ancient nation, although we cannot tell which. The Californians maintain unanimously that it was a gigantic people that came from the North."

Clavijero concludes by saying, "For all that the Californian Indians have been asked about the significance of the figures, the lines, and the characters, no satisfactory explanation whatsoever has been obtained, and the people there today are absolutely ignorant of their meaning."

Around 1894, the Frenchman, Léon Diguet, was sent on a scientific mission to the Southern Territory of Baja California, and he discovered many sites containing pictographs. He has described the five most interesting sites in great detail and set down the geographical location of 25 more, thus providing a basis for future investigations.

The opinions on the Baja California paintings in general that Diguet has given are particularly valuable. He starts by making a clear distinction between the paintings that are found in the center of the Peninsula (between 27 and 28 degrees) and those that are found in the southern part. Basing myself on various illustrations of the paintings of California, I am inclined to believe that this distinction is valid for them also. To the north as well as to the south of the 27th and 28th degrees, they are executed on isolated rocks and on steep rock walls, and technically they are quite inferior.

The paintings in the central part are found, on the contrary, on the roofs and walls of caves and rock shelters, quite high in the mountains. The sites are always quite isolated and difficult to find, since the entrances appear to have been disguised by piles of rockes and stones. The fact that they are always found close to a permanent spring leaves no doubt that they were dwellings or gathering places.

The surfaces that are covered by paintings are those that receive the best light, those that receive sunlight during some part of the day.

The photographs, sketches, and reconstruction are of the Cave of San Borjitas, high in the hills, inland a short distance from the town of Mulege. The cave opens on the east flank of a narrow canyon that is about fifty meters deep. The dimensions of the cave are imposing, 22.5 meters wide by 18 meters deep, and the height of the entrance is 5 meters. Excavations made in the thin (35 cm.) covering of dirt and dust on the cave floor revealed 40 grinding stones with handles, all of smooth natural stone with rounded edges, some flint arrowheads and some fragments of bone, but they showed no direct association with the paintings nor any proper stratigraphic characteristics. Nevertheless, they indicated that the cave had been inhabited during long periods, most likely during the seed gathering era. Furthermore there is an inexhaustible spring at the base of the canyon.

The reconstruction of the paintings on the roof of the cave was based on a series of photographs and color drawings, plus a small sketch made by Romero. Even so, I cannot pretend that it is to an exact scale, for the irregularities in the roof and in the floor did not allow the series of photographs to form a complete mosaic of the drawings.

Insofar as the coloring is concerned, there is a certain special effect that should be noted, as already observed by Diguet, in that the paintings are sometimes difficult to distinguish in a close view and at times they seem to have deteriorated badly through the passage of the centuries, but from a certain distance and in the light of the sun, the colors recover their vividness and the figures stand out better. It is also noteworthy that the color photographs, because of their greater sensibility to the red tones, reveal figures that could not be seen at a bare glance and are furthermore difficult to perceive because of their superposition.

Apart from the paintings, which we shall now describe in detail, there are two petroglyphs scratched on the roof, and on the north wall there are some symbols engraved on the stone.

Diguet thought that the group of figures represented a battle scene, with men drawing bows and corpses lying on the ground, and he compares it with a hunting scene which can be seen in the San Juan shelter. This has also been the impression of a number of people who have seen the reconstruction. Nevertheless, I believe that if we are to accept this interpretation, we must take into account that it is not valid for all of the persons represented; it is applicable, first of all, to those that we shall label "two-colored", then to a lesser degree, to those called "nopal-like", and not at all for the "scarecrows".

Using forms, colors, and superpositions, I have divided the figures into three types: the "scarecrows", the "nopal-like", and the "two-colored". These types might represent different cultural stages or the artistic development of a single culture. Once this division has been made, there are still five figures which we shall call eccentric, as they do not blend fully with this scheme.

Scarecrows. These doubtless represent the oldest type, as can be deduced from the superposition, by their more schematic design, by the yellow coloring which is not repeated later, and by the brief number of figures, 5 masculine figures and a shark.

The masculine figures (two complete and three incomplete) have the following characteristics: they are viewed from the front; the head is semi-ellintical with the eyes and nose sometimes appearing as vertical lines; the arms are indicated by means of three horizontal lines that go across the body; the legs are opened wide and seen in profile with the feet pointing outward; the

trunk is painted in squares, representing a shirt or paint or tatooing which ends at the loins. The colors are yellow, plus dark or medium red, and they are applied in stripes.

The treatment of the shark is completely realistic.

All of the figures are about two meters in length and they are scattered over the entire surface of the roof; one is in an horizontal position.

Nopal-like. This type appears with no transition stage. The human figures are drawn in the form of bulbous silhouettes with the head looking somewhat like the leaf of a prickly-pear. The paint is applied in longitudinal lines, either red or black, on an evenly colored background somewhat darker than the stone. The whole reminds one of the lowland nopals. The red figures have their arms extended, whereas the black figures have the arms raised at an angle. The trunk ends in a point. Two of the figures, both red, are transfixed with arrows or spears, but none are in an horizontal position. They are not so widely distributed over the roof as the "scarecrows", and in places they are superposed over the latter. In size they are generally large.

Two-colored. Under this label we include all figures, including the single-colored, of the last pictorial phase of the cave, and they are distinguished by their fully realistic design.

Among them, however, an older sub-phase is distinguishable which includes 10 or more masculine figures painted in bright red, at times so thinly that they are hard to make out. Their outline is less perfect and the size is generally much smaller than the typical two-colored figures.

The true two-colored type is characterized by the firmness and elegance of its line, both in the masculine and in the feminine figures, which latter appear here for the first time. With a few intentional exceptions, the paint is applied in plain colors that cover the full surface of the silhouette, and at times the contours are outlined with contrasting colors. The greater part of the masculine figures appears disected longitudinally, the one half black and the other red, whereas the head can be either of color or striped, thus allowing 7 different combinations. Noteworthy innovations in these drawings are the many markings on the men and the presence of combs or crests, ornaments on the ears, and a cap. A peculiarity of the epoch, or perhaps the site, might be mentioned in that in the two pairs of men and women, the figure of the woman is predominant. Many of the men are run through with arrows, one with a spear, and four are in an horizontal position. This is the largest group (numbering 30 figures) and it ranges from one end of the roof to the other. Most figures are large in size.

Eccentric. These are the figures that do not fit completely within any of the previous types, but the antiquity of which can be approximately established by the style, coloring, and superpo sition. They consist of the "Coyote", the "Rectangle", "The man with his arms stretched upward", the "Toad", and the "Dead Man". The Coyote — so christened because of his large ears — is apparently a costumed shaman with a net or bag — possibly a medicine bundle — in his hand. Judging from the superposition and the ochre background it belongs to the second era, even though another figure of the same era has been superposed. Its position in the center of the entrance gives it the appearance of dominating or defending the cave. It is unique among the figures in that both its feet point in the same direction. The "Dead Man" belongs to the last era, and is distinguished by its white paint with black stripes and outlines, setting forth its ribs and the cavities of its eyes, and thus abandoning the silhouette technique.

I believe that the use of white outlines dates from the last era, the era of two colors, and although it occurs in some of the Nopal-like cases, we suspect that these were subsequent additions.

There are only two further figures to be discussed, the symbol in the form of a shield, the meaning of which is lost on us, and the deer or gazelle or antelope, which, although seemingly belonging to the last era is quite poor as a drawing.

Finally, it should be mentioned that underneath these paintings, especially toward the front of the cave, there are traces of innumerable figures that it will be almost impossible to reconstruct.

There are three more masculine figures in the lower lefthand portion that are not included in this reconstruction, along with an etched fish and an antelope or deer. These figures have deteriorated too much under the seepage of water to allow a sure classification. We can only say of the petroglyphs that they are subsequent to the paintings and are not very well executed, probably due to the broken surface of the stone.

Other paintings also were excluded from the reconstruction, for they were equally in a poor state of preservation. They were found on a smooth projection on the north wall of the cave, and they represent two men, a deer, and two that probably represent symbols of rain. Engraved in the stone also are full rows of another symbol, the form of which can be appreciated in photograph.

In their present state of conservation, the following colors can be distinguished: two tones of yellow, one medium and the other almost ochre; five tones of red, from pink, bright red, and indian red to two tones of purple; greyish ochre; black; and white. It is difficult to determine up to what point the varying shades are deliberate and original and up to what point they have deteriorated through seepage of water, the effects of sunlight and wind, etc., but there is no doubt as to there having been three original different tones of red. Clavijero mentions yellow, green, red, and black, and considers them to be of mineral origin. Diguet also mentions green and furthermore adds white, which is so typical of San Borjitas, describing them as colors obtained from powdered rocks diluted with varnish. This would seem to be corroborated by the existence of a great block of stone at the entrance to the cave, totally varnished, almost brilliant, which also has depressions that could have served in the grinding of pigments. With regard to the means used in executing the paintings, it seems obvious that in order to obtain the firmness of line that various of the figures show so clearly, the painter required full freedom of movement. Thus he must have walked along a ramp or on an older and higher floor of the cave, as Clavijero and Diguet seem to have believed, inasmuch as both maintain that in its greater part the cave was excavated by hand. A geologist must have the last word on this theory.

It would be risky to give an opinion on the significance of these paintings, the origin of which was unknown even to the natives of the area in the 18th Century. In part they could be attributed to sympathetic magic, as in the cases of the deer, the shark pierced by an arrow, and the probable symbols of rain. The people transfixed by arrows could represent enemies, sacrificed victims, or victims fallen in battle, but I have no idea what part the Scarecrows might have played.

In support of Diguet's interpretation, we should mention a tradition that still survived among the Californians in the days of the missionaries concerning a great battle that took place after a gathering of various groups or tribes from the north which had as a result the emigration of the defeated people into Baja California.

Ethnographically it is interesting to compare the varying styles of body paint and the crests that appear in the paintings with the observations made by Admiral Porter Cassante among the Pericúe Indians of the Cape of San Lucas, "their bodies were painted with red lead and other various colors and they wore many feathers on their heads..." In another version, he states, "Their bodies were embellished in many colors, forming a human mosaic or patchwork."

It is still not possible to give an opinion as to the age of the paintings and petroglyphs or who their authors were. This could only be accomplished through comparative material, both pictorial as well as archaeological, and even geological. It would first of all require gathering together the maximum of material on petroglyphs and pictographs, for in the majority of sites with paintings there are also some petroglyphs, and then proceed to analyze and classify. Once this first step has been taken we could turn to comparative material from other regions, above all the neighbouring zones such as Northern Mexico and the Southern United States, and from there pass on to comparisons from other continents. Diguet has already pointed out the similarity that exists between the petroglyphs of the San Borjitas type and those of Owens Valley in California. After him, Steward and Jackson, published fundamental reports on this subject, referring to California and Texas respectively. Apart from whatever future investigations might reveal, the pictographs of San Borjitas compare quite favorably with the paintings at Val Verde County in Texas which, in turn, are probably the best in North America. Nevertheless, they differ in one very important detail, the use of white outlines. This item is found in the beautiful geometric figures and other human figures, though these are very rudimentary, in Painted Cave at Santa Barbara, California. Also, if we wish to go farther, among the Wondjinas, in northwestern Australia, there are huge human figures painted in plain colors, red with white outline, in caves and rock shelters.

We can state with assurance that they are pre-Hispanic, that they have no stylistic relationship with the European or African

paintings, for they specialize in painting men, whereas in the Old World the paintings are characterized by their realistic representations of animals, and by a highly stylized design of the human figure.

We have, then, various prehistoric views of the peninsula. On the one hand there is the extreme age of certain Stone Age cultures that flourished there under a favorable climate, probably after the last Ice Age, when there was still sufficient moisture in those deserts to maintain lakes. On the other hand, the burials pertain to a race that is considered to be one of the oldest of this continent, the Lagoa Santa or neo-Australoid, which possibly survived a long time in this dead-end street, possibly also in Central and East Texas. Is it merely coincidence that the same type of skull is found in Val Verde County, the same region that also seems to offer certain similarity to Baja California in its pictorial style? Could the people who made the paintings in the caves in the center of the Peninsula have withdrawn toward the more benign regions of the Cape as climatic conditions became more difficult? Finally, do Val Verde and Southern Baja California represent two links of a single culture that once extended from coast to coast, or were they two refuges of an unknown culture that still was far superior to all others in these areas?

PRE-HISPANIC MURALS. PAGE 29

Of all the arts, painting is the most ephemeral. Applied, as it has been, to frail material, little or nothing has come down to us. Of the hundreds of codices of pre-Columbian times that are mentioned by chroniclers and historians, scarcely twenty remain. Also, of the innumerable paintings that must have existed, there is hardly one that has survived intact. In the middle of the last century, Stephens was already lamenting the destruction of the frescoes at Chichén Itzá, of "that most perishable and destructible of the arts".

Any idea, then, that we might form of this branch of art would necessarily be incomplete. Rain, light, hands moved in Christian intent, and time in general have erased or ruined the lustre and color of the indigenous painting of Mexico. The beauty that it must have had prior to the arrival of the Spaniards can still faintly be apprehended through the beauty of the well preserved codices, such as the Nuttall, or through the admirable pictorial fragments at Teotihuacán and Chichén Itzá.

In any judgment of the aboriginal pictorial art, however, it should be borne in mind that the painting, especially that of the codices, was never absolutely free from writing. In general the codices are no more than ideographic writing, books of religion and sorcery. Should we find real beauty on some pages, this is due to the fact that the *tlacuilos,* or native artisans, would often produce work of true artistic value, in the same way that the medieval amanuensis would often do with the frontispiece or chapter heading of a manuscript.

PAINTING IN THE CODICES AND MURALS

First there appeared the line, the contour of the object: then, the color; and, finally, modelling, depth in perspective, chiaroscuro. The oldest drawings consist of rigid lines with a desire to express, in ingenuous imitation, the outlines of reality. Further on there is a transition from the lineal to the picturesque, with a retrogression in the pure value of the sketch as it is filled in with the colored drawing. The final step in native plastic technique would have been the knowledge of true prespective based on the three dimensions, possibly also the use of modeling in the drawing and chiaroscuro in the color.

Hörschelman has drawn attention to the fact that in the codex paintings, three-dimensional perspective is altogether unknown; they are planigraphic. In effect, the native painter expressed the elements of real existence, such as animals, trees, houses, and any number of other objects, reduced to a single plane, viewed either from the front or in profile, according to the way the figure allowed greater clarity toward stylization in a set position. Man for example, presented seemingly insuperable technical difficulties when viewed face-on, particularly due to the trouble in expressing his nose and his feet, and for this reason he almost invariably appears in profile. Some animals, on the contrary, as well as houses and other objects, could be stylized as seen from the front, their expression being clearer this way, as, for example, the face of the owl. Finally, those creatures or objects which could not be expressed either in front view or in profile, were drawn as seen from above or below, such as the centipede, the scorpion, and the scarab.

Thus as the artist developed the composition of his scenes, the overall whole presents a disjointed and unreal perspective. A temple would appear in profile, but not the battlements, which, according to the best logic, should not be viewed end-on; the ball-player is drawn in profile, whereas the athletic field, infinitely small, is viewed from above; water or chocolate in a pitcher will rise above the edge of the vessel without spilling over; and, as the priest bends over, his vestments do not fold, but rather hang stiffly... Nevertheless, it must be recognized that this divorce from reality lends the pre-Cortesian manuscripts an ingenuous and altogether delightful air.

Moreover, the painter did not actually see reality; rather, he created it. Stylization could thus be effected in the Teotihuacán fashion, suppressing miscellaneous elements as the being or object is reduced to its essential lines; or, again, it could be effected in the Maya fashion, transforming and building up Nature.

The ideographic writing which made up the paintings of the codices, and especially the *Nahua* and *Mixteca,* stylized natural elements through their more important details; the deer was represented, for instance, by the animal's head, or merely by an ear. When the painters tried to express action, however, they had the problem of finding adequate symbols. Walking would be represented by a series of human footprints; the conquest of a city was shown by piercing the hieroglyph of the place with an arrow; words were represented by a dash or comma issuing from the lips, whereas if the lines appeared decorated with small scrolls or flowers, this signified hymns or songs.

COMPOSITION

Mrs. Morris compares the perspective of the scenes with that of the primitive Italians and, perhaps more justifiably, with the Cretan and Egyptian frescoes. In this type of perspective, distance is painted in descending planes; in the celebrated mural *Scene of Life in a Maya Village,* for instance, the sea, which is closest to the observer, is painted in the lower part, whereas the farm and the forest, which are the farthest away, appear in the upper part. Perspective, then, was unknown, along with the optical illusion of depth obtained by reducing the size of the figures.

Frequently the composition is baroque due to the evolved character of the civilization that produced the painting. There are almost no empty spaces —as if the principle of using the bare space to give significance to the figures were unknown— for they would be filled with serpentine coils, phallic symbols, plumes, or diverse hieroglyphs. Composition in general, however, is clear, and the scene unfolds naturally. The deities and the priests in determined battle, the peasants making their offerings to the gods, the acts of sacrifice, all are expressed with simplicity and clarity.

Then, there is the feeling of life that animates the codices. Perhaps it lacks movement, for the figures are rigid and the faces hieratic. If we can take as examples the murals in the Temple of the Tigers at Chichén Itzá or those of the Temple of Tepantitla at Teotihuacán, however, we must agree that the figures are not lacking in naturalness and the movements are expressed with such freedom as to have a realistically inspired charm.

We find in the books an unusual grace that should not be judged by the classical standards. The dazzling beauty of the colors, in the absence of shaded colors and shadows; the ingenuity of the perspective, in its planigraphic character and its disjointed profiles; the disproportion and unreality of the figures,

for instance, in the paddler who is larger than his canoe —all contribute to give a child-like freshness and a delicate touch to the enigmatic native manuscripts.

COLOR

In a codex like the Borgia or the Dresden, in a Mixtec urn, or in a Chichén Itzá bas-relief we will find the chromatic ideal of pre-Cortesian art, obtaining from these that the outstanding character of the painting itself lies in its polychrome vividness, the absence of half tones, and the presence of well contrasted primary colors. Miss Eulalia Guzmán immediately perceived the relationship between the chromatic vividness and the color of the Mexican countryside. "A transparent atmosphere that allows a clear indication of outlines and an intensity of color, illuminated by splendorous light." We can actually explain the codex figures, so vigorously set forth, without shadows or dark colors, alight with glittering tones, only as we place them in the tropical Mexican noonday countryside, in the clarity of the sky, in the sheen of the air, and in the dazzling light of the sun.

The coloring is rich; if in certain paintings there is a poverty of color, this is in a large part due to the symbolism which suffocated the painter's fancy. In the *Nahua* mythology, the north is associated with black, the south with blue, the east with red, and the west with white; again, among the Maya, according to the Chilam Balam of Chumayel, white corresponds to the north, yellow to the south, red to the east, and black to the west. Even so, there is a general relationship with reality: woven straw is painted yellow, the temple walls are white, water is blue, feathers are green, human faces are a copper-yellow, or, where the people are dead, a pale yellow, etc.

The colors were obtained from vegetables and minerals, with the exception of purple, which was produced from the cochineal. Sahagún has left us a complete list of the plants and stones used in the manuafcture of paints,[1] and this list gives us a full concept of the richness of the native palette. In the archaeological field, Gann mentions the following colors at Santa Rita: black, blue, green, grey, red, white, and yellow; at Teotihuacán, Marquina refers to "dark red, vermillion, and on to grey, bright green, ochre yellow, brillant yellow, and blue"; and no one who has visited Chichén Itzá will forget the delicate impression produced by the olive green in the paintings of the Temple of the Tigers.

In order to fix the colors, according to Clavijero, "they mixed them with the viscous sap of the *tzauhtli* or with the excellent oil of sage". The gum mentioned was obtained from the leaves of an orchid (bietia autumnalis) and was also called *tzinacancuitlatl*, "bat's dung". The combination of the pigment with the gum gave a greater consistency to the color, and it allowed the painter to assign to his mural painting —as long as it was not *al fresco*— a great permanence.

MURAL PAINTING

From the highly decorative art that existed in ancient Mexico, we have received tokens that, in spite of their present ruined state, are incomparable in mural painting, containing mythological scenes and decorative geometrical themes. The archaeological state of the pre-Columbian arts is really to be deplored, when we consider that those cold pyramids and those decayed and coarse walls were once painted and polychromed with excellent ornamental motives and, occasionally, with truly historic scenes.

Recently there has been some discussion over the technical character of these paintings; whereas they have commonly been labelled as frescoes, Manuel Toussaint has drawn attention to the fact that as they were painted on a base already dry, they might be better classified as painted in distemper. Actually the walls were carefully levelled and burnished with a thin coat of stucco on which the figures and motifs were sketched in black lines or etched lines; later the color was applied with a brush. One asks, "Was the color applied on the smoothed surface while it was fresh, or once it had dried?" According to Caso, the altars at Tizatlán were painted "when the mixture apparently had already dried". Nor, according to Mrs. Morris, can the paintings of Chichén Itzá — for which she proposed the unfortunate label of "dry fresco" — be considered as such, "for all appearances are that the paintings were applied to a surface that was already dry". Marquina, on the contrary, considers the Teotihuacán paintings as "truly al fresco", and Miguel Angel Fernández states that, "The paint used was quite fluid and it was applied while the stucco was fresh; otherwise all trace of color would have disappeared..." Nevertheless, and through observations made by the writer of the murals at Uaxactún, Palenque, Teotihuacán, Monte Albán, Chichén Itzá, and Chacmultún, we may conclude that the true fresco was unknown to the natives. In the fragments that have been analyzed the paint has never seeped through into the smoothed coat of stucco. The pre-Columbian cultures used a technique that was actually and properly their own. Where the colors were fixed onto mural bases that were already dry, the paints were artfully mixed with native gums (*tzautli*, an agglutinative obtained from orchids, the ooze of the *nopal*, etc.), with which they assured the permanence of the mural paintings.

With regard to the content of these so-called frescoes, there are three themes commonly recognized:

1. DECORATIVE, which includes those that consist of motifs of Greek frets, flowers, geometric interlacing, and serpentine coils, such as we see in the paintings on the buildings of Teotihuacán.
2. MYTHOLOGICAL, which is the type of painting closest allied to the content of the codices; generally the composition is unfolded in friezes or painted strips with priests or deities in religious scenes; for example, the murals of Mitla, Santa Rita, Tulum, etc.
3. HISTORICAL or DESCRIPTIVE, which contain scenes from life, and which not only bring us the closest to the native pictorial horizon but also manifest a fully evolved composition and perspective. These scenes refer to religious ceremonies (Teotihuacán), or again, to representations that allude to historical events (Chichén Itzá).

THE TEOTIHUACAN MURALS

Offerings to the gods. Temple of Agriculture. Teotihuacán. Valley of Mexico.[2]

Toward the end of the Nineteenth Century, Batres discovered a painting, the most important till then, which decorated the wall of a temple which he labelled the Temple of Agriculture. Only the copy which was made at that time survives now, and, according to Seler, this should not be considered exact; it was reproduced in 1922 by Gamio in his work on Teotihuacán.

The scene referred to is of a ceremonial character and without doubt is based on an act of propitiation of the gods, which by their geometric design recall the so-called goddess of the water, *Chalchiuhtlicue*, which came from the square of the Pyramid of the Moon. The base of the scene is made up of the well-known Teotihuacán stylization of undulating water; in the upper part there are eleven priests who carry offerings of rubber balls, feathers, food, and doves to the gods on either side. These stand over a flaming mass of copal and are enveloped in its flames and smoke. The entire scene shares both the primitive rigidity and the ingenuous delicacy of the Teotihuacán style, and it is unquestionably one of the oldest paintings in the city. Its coloring recalls the tones of the pottery which we call "al fresco" (jade green, bright yellow, and pale rose); moreover, the vase that appears in the scene (a tripod vase) belongs to the Third Ceramic Horizon of Teotihuacán, around the Sixth Century of our era.

Priests and Warriors. Suburban house. Teopancalco, Teotihuacán. Valley of Mexico.[3]

Within the archaeological zone of Teotihuacán, at a site known as Teopancalco, other paintings were discovered at the same time as the one described, of which only a fragment, showing a warrior now survives in the collection of the Regional Museum of Teotihuacán. Toward the end of the last century, Peñafiel reproduced some figures; Gamio, in the previously cited work, included them in their original colors.

The two known fragments are painted with figures of priests or warriors, al fresco on a red background; here the paint is mixed in with the smoothed stucco. The first piece represents two priests who are carrying bags of copal and singing hymns before an altar; according to Beyer, such priests must be related to the god of Fire, *Xiuhtecutli*, the one whose face is painted yellow. The other fragment, now preserved in the Regional Museum of Teotihuacán, shows a warrior luxuriously arrayed in military dress, carrying a sceptre and a fascicle of darts with buttons on the tips.

The style of the Teopancalco figures shows great similarity to the style of the priests in the frescoes at Tepantitla, also in Teotihuacán, as well as the "fresco" vessel of Aljojuca, Chal-

chicomula, in the Ethnographic Museum of Berlin. At the same time, it must have some relationship with the forms shown in tomb No. 105 at Monte Albán, Oaxaca. All of this shows that there must have been a widespread ancient style, the cradle of which should be sought in Teotihuacán.

Painting of a Teotihuacán deity. Teotihuacán, Valley of Mexico.[4]

Recently a fragment of a Teotihuacán fresco came to light which apparently was taken to California. It represents a red deity —possibly *Xipe* or *Tezcatlipoca*— going up a wide and well-trod road that leads up to a temple. The elaboration of the costume, however, as well as the lack of clarity of the composition —to say nothing of the doubtful fidelity of the copy— give little artistic interest to the painting.

The original paradise, *Tlalocan-Tamoanchan*. Temple of Tepantitla, Teotihuacán, Valley of Mexico.[5]

Recent explorations in the archaeological zone of Teotihuacán have revealed the existence of numerous and well-preserved paintings in an ancient temple at the site called Tepantitla, some five hundred meters from the Pyramid of the Sun in the direction of the town of San Francisco Mazapán.

Apart from the scene referred to above, the paintings in the temple show representations of *Tlaloc*, the Rain God, the god of germination, and processions of priests who seem to be tossing grains of maize onto the ground from their ritual bags. Obviously the temple was associated with the cult of the rain-god and with the ceremonies of sowing and germination.

What gives these paintings an exceptional artistic interest, however, is the elaborate scene which Caso recently identified as the Aztec *Tlalocan*, or heaven of those who died by water, the drowned, the rheumatic, the lepers, and those struck by lightning. The scene itself, though, appears to have no historical character, for the presence of rivers, the abundance of butterflies and cacao trees, would seem to exclude the valley of Mexico and place the scene along the Veracruz coast.

Actually the scene contains the representation of a hill from which springs a river that winds its way between cultivated fields and ends in a pool in which there appears a fabulous aquatic beast, the *ahuizotl*, the mythological woolly dog or coyote of the rivers and lakes, a species of native undine. Above the river there are various human groups in varying attitudes, some playing with small rubber balls, some dancing or chasing butterflies, here playing by forming a chain or running, there falling down or carrying others on their backs, all painted in three colors, yellow, rose, and blue. There are two persons in the scene who seem to be of primordial importance, a priest of Tlaloc who is identified by his feathered head-dress and who descends the hill along a path that leads to the spring, and another individual who stands erect at the edge of the pool, waving a branch with yellow leaves and shedding copious tears as he repeatedly intones a hymn, as his mouth shows five spirals, a symbol for a word. The rest of the painting is composed of butterflies and dragonflies which flit about, lovely flowering shrubs, and maize and cacao plants.

According to Caso, the scene refers to the heaven of those who have died by water, to *Tlalocan*, which explains why high on the wall there is a large image of the god of rain in the attitude of a ruler. It is, then, a paradise of new life, a fertile and moist place, abounding in food, and the place where those sacrificed to the rain-god come to rest, as well as the drowned, those struck by lightning, the rheumatic, and the syphilitic.[6]

Even so, there is a fuller explanation of the fresco. The entire scene, unquestionably paradisaical, refers to the *Tlalocan* of the Aztecs, but the place itself, seemingly is only a *Nahua* interpretation of the original paradise of the inhabitants of Teotihuacán, or *Tamoanchán*. Seler was the first to point out the mythological character of that place, which, according to him, is the equivalent of "the house of descent", from which one comes down, or in other words, the place where humanity was born. Moreover, we know through Muñoz Camargo and Sahagún that *Tamoanchán* in celebrated as the home of the goddess of Flowers, *Xochiquetzal*, the place otherwise known as *Xochitli caca*, "where the flowers grow straight", and as the place of the goddess *Cintéotl*, which is *Cincalco*, "the house of the maize" It is also mentioned as the land of *Izpapálotl*, the obsidian butterfly, the incarnation of radiant fire, and as the place of the precious stones (jade). The fresco speaks to us of all of this, of a place of abundance and fertility, the home of maize and of flowering plants, of people metamorphosed into butterflies. Sahagún says that as the dead were restored to life, they were told, "My dear sir, or my dear lady, awaken... and butterflies of various colors flew about..." Again, it is a place of song, for the comma adorned with flowers issues from everyone's mouth. The individual who weeps is equally significant as the symbol of rain, along with the broken branch that he waves, for according to Seler the hieroglyph for *Tamoanchan* is a riven tree. It is thus that we see it in the Strip of the Pilgrimage, where the wandering tribes weep before a broken tree, not as a sign of sorrow but rather because they are in the land of *Tláloc*, the weeping god. Thus we perceive that the idea of *Tlalocan* is but an idea appropriated by the Aztec mentality from the old Teotihuacán legend of *Tamoanchan*. In those cases where the older writers tried to assign a geographical site to *Tamoanchan*, it is fitting that they chose a cavern in Morelos (Mendieta), or a spot in the valley of Cuernavaca (M. Thevet), or close to Amecameca (Chimalpain in an unpublished account studied by Jiménez Moren), on the caverned slopes of the Sierra Nevada, toward the Valley of Mexico or Cuautla, close to Popocatépetl and Iztaccihuatl, places where the clouds gather, the aztec. *Tlalocan* wherein dwells the god of the Waters and of Fertilization, *Tláloc*.

MURALS OF THE NAHUA CULTURE

Hieroglyphic friezes in a tomb at Tenayuca. Tenayuca. Valley of Mexico.[7]

Among the few examples of Aztec painting there is a votive sepulchre at the pyramid of Tenayuca. It is of meagre artistic importance. What interest there is in the decoration, consisting of skulls and crossed bones, lies in its mythological significance, "The skirt of the Earth Goddess", says Caso, "and the fact that the altars are considered as corresponding to the West, the region of the earth and of the death of the sun".

Ehécatl-Quetzalcóatl, God of the Wind. San Cristóbal Ecatepec. Valley of Mexico.[8]

Nahua murals containing deities of the Aztec Olympus are equally scarce. This is the interesting point concerning the ruined painting of the god *Ehécatl* in a cave close by San Cristóbal Ecatepec, showing the God of the Winds, of the air in violent motion, and who sweeps the fields in a winding, twisting path before the rains arrive.

Prior to this only one painting was known which contained Aztec deities, on a stone coffer found in Tizapan in the Valley of Mexico[9] The lid of this box has a painted bead of jade, the precious object (*chalchihuitl*), symbol of vegetation and of the earth, while the bottom of the box is decorated with four figures of *Tláloc*, the god of eternal moisture, who germinates the seed with rain, the figures being distributed radially as a symbol of fertility.

Procession of *Malinalca* warriors. Malinalco, State of Mexico.

In the hall of one of the temples in the monolithic ruins at Malinalco, within a small valley south of the Valley of Toluca, we find remnants of paintings which, according to the reconstruction by M. A. Fernández, contain an important procession of *Malinalca* warriors bearing lances and shields.

Mythological paintings of Tizatlán. Altars of Tizatlán, Tlaxcala.[10]

The side walls of the two sacrificial altars at Tizatlán, Tlaxcala, owe their importance to the fact that they are related to the pictographs of the Borgia Codex. Caso, who was the first to note the similarity of the style of the *Tezcatlipoca* at Tizatlán to the one in the Borgia Codex, was inclined to seek the author of these paintings among the Puebla Olmecs of the historical era. Actually, Tizatlán was merely a colony of Cholula, as we know from their pottery. Consequently, the home of the Tizatlán paintings and the Borgian pictographs could be sought in that great center of scribes that was Cholula.

The two altars still have part of their paintings, but unfortunately the faces on which the mythological scenes were concentrated are the most deteriorated. On the front of Altar A appeared the figures of *Tezcatlipoca* and *Mictlantecuhtli*, god of the Night and protector of the sorcerers, and god of Death and of the place of the dead, respectively. The image of *Mayahuel* goddess of Vegetation and of the century plants, appeared on the front face of Altar B. On either side of the stand, there were hieroglyphic symbols of skulls, hearts, spinal columns and severed hands, emblematic of sacrifice and of the Western area, the region into which the sun disappeared.

MIXTECAN MURAL PAINTING

Lintels with mythological scenes. Lintels of the buildings within the group of *Los Adobes*, of the Roman Catholic Institutions and of the Tomb. Mitla. Oaxaca.[11]

The religious scenes painted on the lintels of the palaces of Mitla have drawn heavy attention not only because of their content but also because of their pictographic style, which presents a very close affinity with the codices of the Borgia group. They were first copied by the German architect. Mülendorft in 1831, but his drawings were produced only toward the end of that century by Peñafiel in his work, *Monumentos del Arte Mexicano*. It was not, however, until 1895 that Seler reproduced his faithful and faultles copies in color, which were accompanied by a full interpretation, copies that today are invaluable as only a few scenes have survived.

The paintings of Mitla are really amplified codices, done in red on the white background of smoothed stucco, but as Seler has already noted, their interpretation will always remain incomplete because of the state of deterioration in which the lower part of the paintings was found. According to this author, the motifs on the lintels of the patio in the Roman Catholic Institutions, are intimately related with their position: for instance, the eastern lintel shows a clear and radiant sky along the edge decorated with a bird-god, thus representing the Sun; the western lintel, on the contrary, shows a sky with stars, the dark sky of night, along, of course, with its allied deities, such as *Mixcóatl*. the god of Fire and of the Night, protector of the hunters. All of this is done in the excellent ancient style of which the Borgia Codex is the masterpiece.

One problem that up till now has not been solved concerns the identification of the culture that painted these lintels, and thus at the same time, the home of the codices of the Borgia group. Seler, who was the first to pose this problem, fell into contradictions which reveal his doubts on this point, pointing now toward the oldest of the *Nahua* (the Toltecs) and then toward the nahualized Zapotecs. If we are to judge in accordance with the site in which the paintings are found, we must agree that the murals are Zapotec. Nevertheless, as we know, the Zapotecs of the geometrical city of Mitla had already lost the traditional style of the older monuments of Monte Albán and had slowly absorbed the deities and rites of the Mixtec and *Nahua* peoples, so that if we are to attribute the paintings to Zapotec scribes, then they must be placed within Mixtecanized Zapotec culture. There is more, however; this archaelogical site experienced the vicissitudes of conquest by the Mexicans —in the year 1494, in the times of Ahuizotl— and by the Mixtecs, according to the story of the town of Tlacolula, which makes it highly probable that the original Zapotec paintings on the lintels were erased and replaced by religious motifs of the conquerors, of the nucleus of Mixtec cities. Again, these paintings do not show a pure Aztec style, such as we see in the Bourbon Codex, so that if, on the contrary, they seem to possess a close kinship to the Mixtec codices (Vienna, Nuttall, etc.) and to the codices of the Borgia group, then they must, in effect, be closer to the Mixtec group, as Seler states, not only in their use of figures, but also in their use of symbols.

ZAPOTEC MURAL PAINTING

Prior to the archaeological explorations carried out at Monte Albán the Zapotec pictorial horizon was unknown. The codices that had been considered as such, that is, the Nuttall and its allied group, would seem, without a doubt, to be Mixtec, and the Mitla paintings, which by their site might have been considered Zapotec, are either the work of a Mixtecanized Zapotec artist or they belong altogether to the *Nahua* horizon that appears in the Borgian codices. It should also be noted that the only codex with Zapotec legends, the Sánchez Solís or Wäcker Gotter, painted at the time of the Conquest, is already and unfortunately representative of the degenerate art of this culture, the decadent art manifest in the stelae and monuments of the Late Zapotecs of Zaachila, when the great Zapotec necropolis of antiquity, Monte Albán, had been abandoned.

Caso, to whom we owe the findings of the three Zapotec tombs, points out that these are important not only because they are the first pictographs that are unquestionably Zapotec, but also because, "at the same time they establ'sh a connection between Period III of Monte Albán and Teotihuacán, confirming that there was an ancient style in writing and painting that was in use in these cities and in various other points within Mexico, ranging from the south of Veracruz to the borders of Mexico and Michoacán".

Mytholigical paintings in Tomb Chamber 104. Monte Albán. Oaxaca.[12]

The small burial chamber, labelled 104, at Monte Albán is doubtless the most splendid of all Zapotec tombs. Not only was its interior covered with paintings that are the best preserved within knowledge, but also the exterior was decorated with a niche that contained the finest urn, in the shape of a female figure, of Period III not to mention the stela that was used to seal the tomb and which was prolifically worked with Zapotec hieroglyphs.

The two side walls of the chamber were each painted with representations of the Zapotec deities —possibly *Zipe* and the Maize god, *Pitao Cozobi*— carrying bags of copal, converging on a design or altar that appears on the wall at the end of the tomb, and which represents a large mask of an unknown creative deity that seems to preside over the ceremony.

Undoubtedly this scene is intimately associated with some funerary rite. Caso notes that the tomb was "painted in a great hurry, surely after the individual that was to occupy it had died and required rapid burial", and for this reason the painting shows a careless artistic style and the coloring is altogether graceless.

Mythological paintings in Burial Chamber 105. Monte Albán. Oaxaca.[13]

The painting in Tomb 105, on the contrary, reveals a more educated hand and a more highly polished technique. Caso states that these, "are the best executed of all that have been discovered", although at the same time, they are in a deplorable state of conservation, for the finest and most important details, and those which "reveal the technique of an excellent draughtsman, are unfortunately the more fully destroyed".

The north and south walls still have a great part of their original coloring, although not so the wall at the end of the tomb, where the motifs have almost disappeared. On both walls, and in very pale colors, a procession of deities was painted, luxuriously dressed and wearing highly varied head-dresses, some holding ceremonial staffs or bags of copal. With one single exception, all of the gods are characterized by an aquiline nose and the toothless mouth of an old man, a face quite similar to God D of the Mayas, the god of the Sky and of the Pole Star, *Itzamná*. This allusion would seem to be confirmed in the frieze of the tomb which carries the common representation of the celestial jaws and the hanging eyes of the night which are the stars. Caso points out that a total of nine gods appears, each with its female companion, a figure which would seem to indicate that these are the nine gods of the underworld.

Thus, these pictures not only bear a close relationship with the pictorial style of Teotihuacán as shown in the mural of priests at Tepantitla and the one in the Suburban House —not to mention the vase of Jalapazco, Chalchicomula, of the Ethnographic Museum of Berlin— but also with the Maya deities of the Old Empire, which appear on the stelae and codices of Dresden and Pérez. These paintings, in the flambouyancy of dress and proximity to the type of painting known as "al fresco", could not be considered as being prior to the year 600.

Door Jambs of Burial Chamber 125. Monte Albán. Oaxaca.

The paintings on the front of the small tomb, No. 125, are the worst preserved and of the most disconcerting design of the entire group of Zapotec pictographs. The lintels of the entrance were decorated with figures representing processional jaguars, battlements, and intertwined bodies of serpents, but the real interest lies in the door jambs which were worked with greater care and with a fuller richness of color, producing a complex scene in which figures of priests and jaguars can still be identified as very well done.

MURAL PAINTINGS OF THE MAYA CULTURE

Prior to the discoveries at Uaxactún, the pictorial style of the Mayas of the Old Empire was unknown to us. We could form an idea of the high degree of artistic development that it should have reached, through having seen the bas-reliefs on the lintels and stelae of Yaxchilán, Palenque, Piedras Negras, Naranjo, and Copán, as well as the vases painted with polychrome scenes at Chamá, Nebaj, and Ratinlixul. The only fresco of the Old Empire, unfortunately, the one at Uaxactún, does not compare with the elegance, neatness, or fineness of line shown by the painters of the Dresden Codex.

Scene on the face of a Maya building at Uaxactún, Building B-XIII. Uaxactún. Guatemala.

The exploration of Group B at Uaxactún, carried out in 1937, revealed the existence of a mural painting with human figures

and hieroglyphs that, according to Morley, were "almost perfectly preserved". Actually, the writer was able to show that neglect of the site has now totally erased this scene, and all that is left is the unpublished copy at the Carnegie Institute.

The scene refers to a ceremony or an historical event that took place before a Maya temple there, in which a high warrior chieftain appears armed with bow and shield, with a minor individual preceeding him and carrying a ritual bag in his hand, while with the other hand he is touching his shoulder in a sign of peace; from the other side of the temple a crowded procession seems to be moving toward the temple to the sound of a drum beat.

Through the design of the individual persons and through the Indian red coloring of the background, this scene would seem to have certain relation in time to the Teotihuacán paintings. Unfortunately we have no proven data that would allow fixing it chronologically; the group of buildings within which the painting is found —Group B— flourished between 475 and 751, according to stelae 23 and 2. We should, thus, place the execution of the fresco within this period, possibly putting it nearer to the older horizon of the site, or between 500 and 600 of the Christian era.

Defense of a Maya village against attack. Temple of the Jaguars. Chichén Itzá. Yucatán.

The paintings of the Temple of the Jaguars are probably the most beautiful done by Indian hands prior to the arrival of the Spaniards. They have been known since the middle of the 19th Century and in their greater part they still exist, on the walls and vaults of the Temple of the Jaguars and within the system of the Ball Court. Stephens was the first to mention them and present some lithographic copies of some few isolated figures. Later Maudsley reproduced in color a scene of a human sacrifice and of a hut in a forest.[14] In 1891 Maler mentioned some sketches that he had made, though we do not know where these are now; possibly they went to the Ethnographic Museum of Berlin. The most important, and the best preserved part of the fresco has to do with a battle; unfortunately it has been reproduced only in black and white, according to a copy made by Adela Bretón of the original that is in the custody of the University of Philadelphia.[15]

Actually, only two scenes have survived. The left wall shows a large boat from which richly dressed warriors are descending in a warlike attitude to attack a small Maya village. Underneath, as stated in Maler's description, we would have seen conquerors and prisoners marching toward a flaming sacrifice. On the right wall there appeared a violent battle, full of motion, between the Mayas and the newly arrived Toltecs, according to Tozzer's excellent interpretation; these latter can be recognized by their normal forehead, by the extremely slight slant to their eyes, by their plumed head-dresses, and by the mirror or medallion strapped to their backs. "As a tentative explanation", this latter author offers, "it might be said that the frescoes in the Temple of the Jaguars show in both upper and lower sections the acceptance of peace and the submission of the Maya, indicated by the manner in which the hand is placed on the shoulder".

Attack on a Mayan village and parade of victors and prisoners. Scenes of life in a Mayan coastal village. Temple of the Warriors. Chichén Itzá. Yucatán.[16]

The frequent occurence of paintings that allude to the combats between Toltec mercenaries and the Mayas in coastal villages —Temples of the Warriors, of the Nuns, and of the Jaguars— not only indicates the importance that the Itzás assigned to the arrival in Yucatán of the Toltec warriors, and to the Toltec assault upon and victory over an important coastal town —possibly Tulum or Jaina— but also these paintings seem to have formed part of a very large and important composition that covered almost all the walls of the buldings of the Toltec period in Chichén Itzá.

Of the numerous fragmentary scenes that were rebuilt by Jean Charlot and Mrs. Ann Axtel Morris, respectively, in the Temple of the Warriors, there are two that, in effect, hold almost all of our interest: one is a scene of combat and the other a view of Mayan life in a coastal village, this latter having been reconstructed from fragments of fiftyeight stones in the rubble of the Temple.

The first painting represents the attack by Toltec mercenaries on a Maya city at the edge of the sea — where one of the temples actually rises on an islet off the coast. In the lower part the victors are leading their captives toward a sacrificial altar. The other fresco depicts the active life of a fishing village, the people's huts surrounded by a thick wood and enlivened by the passing of merchants, peasants, and women, occupied with their domestic chores; in the lower part, however, three canoes are crossing the undulating waters of the sea —which is teeming with beguiling aquatic fauna— moved by Mayan rowers and carrying Toltec warriors who are armed with bows and shields.

Both scenes are the highest exponents of pre-Columbian mural art, in the richness of their coloring and the liveliness of their action, their fine design, and the excellence of their composition.

Other paintings were reconstructed and copied from the Temple of the Warriors and the Temple of the *Chac Mool* (which served as its base): gods seated on thrones; figures of warriors seated on a jaguar throne; a keystone decorated with a deity; the god of Death facing some figures of eagles or scorpions; and a panel decorated with warriors marching in double file (Northwest Column), standing out from a plumed and undulating serpent. All of these were reproduced in color in the previously mentioned monograph.[17]

Offerings to a Maya chieftain. Tzulá. Yucatán.[18]

The paintings in the temple at Tzulá belong to the same school and the same period as the paintings at Chichén, most likely the 14th or 15th Century. Even as at Chichén, they deal with scenes from life, possibly historical or possibly an act of presenting offerings to a Maya chieftain, for people from the town are coming before some important person —recognizable by his dress— bearing baskets.

Ceremonial procession of warriors. Chamber 10. Chacmultún, Yucatán.[19]

Judging from their style and from their content, the paintings at Chacmultún belong to the same horizon as those in the nearby city of Tzulá. They set forth a ceremony or procession of warriors as they ascend the staircase of a temple, all of them bearing elaborate ritual lances. Unfortunately this painted frieze has now almost entirely disappeared.

Mythological paintings alluding to the end of a katun cycle. Temple 1. Santa Rita. Belice.[20]

Toward the end of the last century, Thomas Gann discovered some important paintings that covered the walls of a temple in the territory of Belice, in one of the Santa Rita mounds, close to Corozal. Today only Gann's copies remain, though at that time, "the colors were brilliant; yet even as they were exposed to light a great part of their luster was immediately lost".

Beyer was the first to interpret this frieze correctly, noting that the main scene seemed to appear on the north wall, the two sections of which contain ten figures of priests or gods, accompanied by the Maya symbol for the day of *Ahau*, arranged in proccession and joining hands, thus symbolizing the cluster of *tuns* or years that make up a *katun* (the cycle of twenty years). The reference, then, is either to the temple's having been com pleted as the *katún* finished or to commemorate its passing — a significance similiar to that attached to the stelae of the Old Maya Empire or to the cyclical groups of fifty-two years, called *xiuhmolpia* by the Aztecs. Undoubtedly the ritual scenes on the west wall refer to the gods that governed this particular cycle. Beyer states, "Possibly the *katún* represented in the frescoes was dedicated to the god of Death; again, it might be some reference to some historic event involved with death that took place within it". With regard to this latter, we find that the east mural seems to contain battles, whereas the scene that remains on the west wall, an underworld scene where the sun is darkened, has some gloomy significance: two gods are dancing in front of a large drum, one shaking a rattle and beating the drum, where the other holds up the heads of two sacrificial victims.

The value of this painting comes from its careful design, from the care given by the painter, and from its rich coloring, even though it is now somewhat dulled. There are mythological scenes, such as the gloomy scene just mentioned, which we unquestioningly qualify as a master work for the color judgment and the delicacy of the brush with which it was executed. It exquisitely represents the skill of the Maya artists, those who a few years previously painted the Dresden Codex. As Gann himself has already noted, however, the paintings are of the "Maya-Toltec people", and are characterized by the stylization of the word symbol, the symbolic hieroglyphics within the extremely handsome border, and in the hieroglyphs that appear on the stone base and column shafts.

Deities of the Mayan Olympus. Temple of The Castle, the Descending God and the Frescoes. Tulum. Quintana Roo.[21]

The religious scenes painted on the walls of the temple at Tulum show a certain affinity in time with the Santa Rita paintings. In these latter paintings the design is more careful and the coloring richer, where at Tulum the colors stand out on a deep blue background, the blue of the Caribbean, with outlines done in black and filled in with a reddish hue. Toltec

stylization, nevertheless, appears in both paintings as a common inspiration.

Pictorial interest would seem to be centered in the Temple of the Frescoes, so called by its discoverers, Stephens and Ca therwood, for in the building known as the Castle only the figure of the Rain-god, *Chac*, and a crocodile out of which springs a blue stream, have survived. In the Temple of the Descending God there are some few figures of deities that have been preserved. Among them we can identify the god of the Skies and of the Night, *Itzamná*, the Rain-god, *Chac*, and the Maize-god. However, as we were saying, the excellent state of preservation of the murals in the Temple of the Frescoes really centers our interest on that building.

A mythological scene has been arranged in friezes on the best preserved wall. Within the highest strip or division we find, successively displayed, a symbol of the Maize-god, an image that might refer to the Wind-god (K), and a goddess that is grinding maize on a stone mortar (possibly *Cintéotl*, the Aztec Maize-goddess, or *Xochiquetzal*, "Our Lady of the Flowers). In the second band, separated from those above and below by the undulating body of a serpent that is covered with lovely flowers, we find the god of the Plants and of Rain, *Chac*, and the god of the Night Sky, *Itzamná*. In the following strip there is a goddess who holds a tiny god, *Chac*, in her hands, and before her there is an urn and a god seated on the back of an animal. Finally, on the lowest strip there is a goddess with the aged face of god D., *Itzamná*. By means of the temple's orientation toward the west, by the presence on the facade in relief of a descending god, which is the Sun descending to the darker regions in the heaven of the dead (the Aztec *Xólotl*), we could deduce that this temple was dedicated to the gods of Night and the Underworld; by the presence of the more benevolent gods, however, those devoted to vegetation, maize and flowers, we would be led to believe that the building was offered by its builders to the rain and the germination of plants, and that the entire fresco is simply a representation of the agricultural pantheon of the Maya.

New paintings have now been turned up in this city by the explorations of M. A. Fernández. Recently the writer reproduced a restoration made by this archaelogist of a god that is completely Mexican, *Huitzilopochtli*, recognizable by the ornaments that he wears in the form of blue girdles and a mosaic mask.[22]

THE MURALS AT BONAMPAK

In various bibliographical and critical studies concerning mural painting in Mexico, the fact that there were no known frescoes from the ancient Maya period —the so called Old Empire or Period of the Initial Series— was often deplored. This became even more lamentable when it was considered that, in the field of the fine arts, the Maya was above all an excellent draughtsman. His sculpture, for example, was fundamentally carved in relief allowing the values of design and composition to stand out. Again, in his pottery, more than anything else we admired the vases, painted and polychromed with ceremonial scenes in the style of those found at Alta Verapaz (Chamá, Nebaj, and Ratinlixul). Then, on the other hand, the existence of exquisitely painted pre-Hispanic Maya codices, such as the Dresden (made up around the year 1100 of our era in the area close to Palenque), speaks eloquently of the high degree of artistic development attained by the ancient Maya. Unfortunately there was only one fresco known to belong to this period, the one at Uaxactún, and this, I was able to prove during my visit to the ruins of that city, had disappeared under the action of time and the careless attention of wandering chicle-gatherers.

Thus, the discovery of Bonampak revealed to us the existence of Maya mural painting of the Initial Series period or Old Empire, and at the same time confirmed the extraordinary artistic aptitude of the Maya in this branch of the plastic arts. Bonampak actually proved that the Maya was, above all, an excellent draughtsman and painter, and that Bonampak, in the freedom unsuspected yet incomparable isle, an American Sistine Chapel. and excellence of its composition, in its liberty of line, was an

The Bonampak paintings were discovered in Building 1, the floor of which consists of three separate rooms. The paintings in the first room were the only ones that Villagra and Tejeda were able to capture in their admirable copies inasmuch as time was limited, and the other two rooms are known to us only through photographs.

Two interpretations of the paintings have been put forward: the first, proposed by Villagra, claims that the entire scene refers to some rite related to the cult of the Rain-god, *Chac;* the second, that the scene is a ceremony of an historical nature. The wall face of the temple, actually, is painted with the various festivities of the ritual, the outstanding scene being that of a group of musicians moving in procession toward the dance, some sounding large trumpets, others ocarinas, still others beating tortoise shells, some shake rattles; finally there are some who are beating drums, or the *huéhuetl*. In another section of the temple walls, a group of dancers wearing totemic masks of crocodiles, crabs, iguanas, and other unidentified animals, is leaping in nimble, variegated dance. The principal scene of these frescoes, however, is painted along the center of the walls and it is this one that can give us the clue to their interpretation. An infant prince is presented to the Maya nobility by a woman who carries him in her arms, while on the rest of the walls we see the high Maya dignitaries, the *Ahau Balam*, dressed for the imposing ceremony by their servants with jade bracelets and head-dresses of long quetzal plumes. If we accept that the scene is of historical character, the entire scene consists of the presentation of an infant prince to the priesthood and nobility of Bonampak. If, on the contrary, we agree that is is a ceremony related to the cult of *Chac*, the god of rain and germination — a supposition that seems justified by the appearance of masks of *Chac* painted on the vaults of the temple — then we should recall that among the rites that Sahagún mentions in connection with *Tláloc*, the Aztec Rain-god, we find child-sacrifice, so that this present case deals with the presentation of a propitiatory victim.

Where the frescoes in this first room, by their beauty and their fine state of conservation might convert Bonampak into the artistic sanctuary of the Maya world, the paintings in the second room, by their unbounded freedom constitute an unusual example of technical beauty that makes of the obscure master who painted them one of the outstanding muralists of all times.

A natural veil, consisting of a light calcareous coating formed by time, hid these frescoes, so that during the first weeks of work by the expedition they passed altogether unnoticed. However, as certain liquids were applied to the walls, the scenes became clear enough to be captured by Healy's camera.

The wall is painted with scenes of fighting and wounding. It could refer to the victory of the *Ahau Balam* of Bonampak over some neighbouring city, for in the lower part there are figures showing sacrifices and penitential rites of victors and vanquished. One single detail, photographed by Healy, would be sufficient to place the Bonampak master among the great artists of humankind. It consists of a human form, fallen on its back and twisting in tense agony while a spear that pierces his fore head seems to force his eye out of his head. Its freedom of design, the sureness and liberty of its lines, the expression and the Renaissance realism, all go into making this figure of a slave in dying agony the master work of ancient American painting.

THE PERIOD OF BONAMPAK

The Bonampak sculptures, although of less importance than its paintings, cede little in rank to the stonework of other ancient Maya cities. A monumental stela —over 5 meters high in a single, though now broken, monolith — sculptured lintels and altars, these express the gift of the Bonampak Maya for design in stone. And note that the words "design in stone" are used deliberately, for this is the essential value of the reliefs and sculpture in general of the Maya.

The lintels over the three entrances to Building 1, for instance. could compete in artistic talent with the best at Yaxchilán —those that Maudsley took to the British Museum— and even with those at Piedras Negras. The scenes, related through their theme, would seem to refer again to the victory of the lords of Bonampak over the chieftains of another neighbouring city, and in them we again find movement expressed with a naturalness that is exceptional in the American arts; note, for example, the figures of the vanquished next to the erect figures of the victors as these latter sink their ceremonial lances into the fallen.

Also illustrative of the quality of the Bonampak reliefs is the altar which shows a scene in which some highly placed person is seated at a ceremonial table receiving an offering of a mask from three men who seem to be seated and raising their faces in reverential manner. In fact, this altar is actually an execution in stone of the painting that adorns the Maya vase found in Nebaj, Guatemala, in the district of Alta Verapaz, and which is now in the British Museum. And again, the Bonampak paintings are actually the execution in murals of the

paintings on the tall vases done in the so-called Tepeu style, the origin of which had been sought around Chamá, where samples of these vases abounded. The discovery of Bonampak, however, together with the wide distribution of vases with scenic paintings —Uaxactún, Calcetok, and Copán in the Petén area, Yucatán, and Honduras— allows us a less limited view and at the same time compels us to accept, till such time as there is proof to the contrary, the existence of a common realistic style of art, of fine design and elegant outline, that was spread throughout the area known as the Old Empire or Initial Series Period.

This style reached its peak between 650 and 750 A. D., when Palenque, Copán, and Tikal were raised as the great meccas of the Maya world. Hence it is significant that a chronographic inscription that was recetnly read corresponds to the Christian year of 692, that is, when the men of Paelnque were working their reliefs of the Cross, the Sun, and the Cross with Boughs, when Tikal was raising its magnificent pyramids, and when Copán entered into its artistic ascent that was to culminate in the erection of Temple XXII.

(See corresponding notes on page 43).

THE PAINTINGS AT TETITLA, ATETELCO AND IXTAPANTONGO. PAGE 39

I have been given the commission of completing the study of pre-Hispanic mural painting that was undertaken by Salvador Toscano, whose work, after an extremely promising start, was cut short by his premature death. His "Pre-Columbian Art", which we have studied, is quite an advanced work from which much has been learned. I offer this present work as a simple tribute to a vanished friend.

The mural paintings that were not included in the corresponding chapter of this book are Tetitla and Atetelco in Teotihuacán and the rock paintings at Ixtapantongo.

He wrote very little concerning Bonampak, only the preface to the book that I wrote under his guidance, toward the publication of which he devoted so much effort for all that he did not live to see the finished work, and an article in the *Revista de la Sociedad de Antropología*. I have not wished to expand on this article for, although brief, it is a clear expression of Toscano's views concerning these murals.

TEOTIHUACAN, Valley of Mexico

TETITLA. Shortly after we had finished the reconstruction of the murals at Tepantitla (the place of the high walls), other paintings were found at a site which was called Tetitla (rocky place). The discovery consisted of the remains of the walls of a building composed of hallways, courtyards, and living quarters that had been painted. There are two types of decoration, the one decorative, and the other realistic. The merely decorative ornamentation is found on the lower part of the walls and on the facades of the porticoes or hallways, whereas the realistic ornamentation is found on the upper part, though at times this order is reversed, as is the case at Tepantitla.

The decorative part in the inner courtyards consists of a figure, repeated several times, of a crouching tiger that is moving along a road of earth and water toward a temple; in his hands he carries a rattle and a woven, or net, shield. This personage, and also the temple are decorated luxuriously in feathers, and as a background we can see rain in the Teotihuacán stylized interpretation. (This is what Toscano refers to as "Painting with a Teotihuacán deity." At the time that he wrote that paragraph, this painting had not as yet been discovered; he had only seen a reproduction of a fragment that had been stolen from the site and is now in the United States in the Bliss Collection.)

Although at first sight this painting seems monotonous because of the constant repetition of the theme, a closer examination will show that even though the same object is repeated, there is variety within the limitations set by the theme, inasmuch as it is free hand work, and, as the artist was well acquainted with his subject, he took care only in spacing evenly, without particularly trying to make the various designs identical.

The lower decorations are separated from the upper ones by a band of plumed shells, and in the upper part the realistic scenes were painted. Unfortunately there are only fragments left, and from these we have been able to reconstruct part of the paintings. They seem to have represented religious ceremonies. scenes from the lives of outstanding people, and scenes from the life of the humble people. There is a fragment in which we can make out only part of an individual who is being carried in a litter; the arm and a leg show very fine design, and again, part of the figure of one of the bearers can be made out. In other fragments we can distinguish various individuals, all richly attired, with jade collars, nose plugs, bracelets, and anklets of the same material, along with plumed head-dresses, standards, and fans. The bodies of the figures are painted in different colors and set against a background of indian red, which imparts a high brilliance to the overall representation.

All of the figures are of an ingenuous tone; even though in this case we do not possess the complete scenes, if we were to reconstruct them along the lines of the *Tlalocan* of Tepantitla, we should have a guileless and straightforward portrayal similar to those of our current popular scenes.

We have found a number of fragments that have a blue background, and we are working with these in an attempt to reconstruct a mural. Apart from the background color, all of these fragments seem to be painted with scenes that are related to water, and the overall whole will most likely reveal various phases of fishing in the Lake of Texcoco, which at that time must have come fairly close to Teotihuacán.

We have also been turning up fragments of moldings with ornamental motives that must have formed a frame for this mural, and they contain representations of the faces of gods, made up of branches and flowers and interlacing cords, adorned with flowers and jade inserts (*Xochimécatl*). On the west portico, however, is where we find the most complete paintings. The wall that separates the portico from the living quarters consists, architecturally, of a talus or sloping wall with a vertical panel that is divided in two by a door, and a molding that frames three sides of the panel. On the sloping wall four figures of gods appear in an attitude that recalls the Zapotec urns. Streams of small jade figures issue from their hands, great collars and plumed capes cover their bodies, their faces are hidden behind masks of jade and seeds, and in their noses they have great nose plugs with fangs. They are wearing enormous plumed head-dresses, and, as decoration to the head-dress, there is a head of a bird also with great fangs. They are framed by inter lacing bands. By means of the nose plug, which corresponds to *Tlaloc,* and by the manner in which water seems to stream from their hands, we might conclude that these figures refer to the rain-god. Nevertheless, the greater part of their symbolism has yet to be intepreted.

Beyond the portico, we find a room of the inner residence, where only the lower part of the wall is decorated, somewhat like a fender or molding. The decoration consists of large hands, adorned with speckled bands and water flowers, symbols of *Tláloc.* Within the border that encloses this decoration there are hands scatterring seeds, which alternate with loose knots.

The theme of these paintings was water itself and the various things that are derived from it: the god that governs it, the plants that require it that they might be produced, the net for fishing, etc.

The figures are distributed symmetrically and alternate with each other, though at times groups of realistic scenes are set in between, breaking the monotony of these decorative murals that are so loaded with symbols. Once inside the living quarters of the western portico, our sight rests from this expanse of painting, as we find that only the lower part of the wall is decorated, with the hands and knots mentioned above. It might be possible to explain this by indicating that our native population proper carried out its home life on the floor: they slept on woven straw mats, they ate sitting on the floor, and their discussions and reunions were also carried out in like manner. There is still some survival of this custom; for instance, bricklayers eat seated on the sidewalks, and the humbler eating places are called "the

squatters." As in all pre-Hispanic painting, the important factors are color contrast and outline, for these make the figures stand out without the use of chiaroscuro, or modeling, thus fulfilling more soundly its intent as mural painting.

ATETELCO.—Within this group of buildings there are two patios (this term being applied to a group of buildings surrounding an open space), the one called the painted patio and the other called the white patio. The painted patio is made up of four large porticoes, two with adjacent living quarters, and with an altar in the center. All of these buildings were decorated, the altar, the faces of the buildings, the interior walls of the porticoes, and the walls of the rooms, though these latter were only painted along their lower portion. There is very little left of the decoration. On the sloping walls of the patio, for instance, a line of leaves or branches can be seen with the points doubled back (which have also been interpreted as sacrificial knives), on the panels there are undulating serpents, within one of the rooms there is a procession of priests, done in half-figure only, and on what remains of the altar, there are interlaced strings of beads.

The white patio, in a better state of preservation and also in its greater part restored, consists of three porticoes, each with its inner room. The decorative motives that appear on the three porticoes are, in general, the same: the fish net, the priests of the cult of *Tlaloc* and the animals related to the cult, such as the *ahuizotl*, aquatic birds and the tiger as another from given to the priests.

At the northwest corner of the patio there is a small door where two figures with deformed feet have been painted. Possibly this concerns afflicted people who would go to dance in the Temple of Tlaloc in order that their maladies might be relieved. In the lower portion of the north portico there are figures of priests who are dancing around a patio; footprints indicate the movements of the figures.

Inside the rooms there is only a simple representation of the water symbol which is repeated in the manner of a greek fret.

These murals have been carried out in three tones of red. One, in the background, is undiluted color; a second is mixed with lye, and the third is cut with water only, which tends to produce a clear pink color. Nearby, though isolated from the patios, there is a wall, painted with a white background and decorated with odds and bits, which is probably the area where the thorns were stored that were used in the sacrifices. This idea is not too far fetched for Sahagún, as he described the countless dependencies of the Major Temple in Mexico, spoke of the "Temple of *Huitznauac*", the place where the thorns for self-sacrifice were kept.

Technique.—Inasmuch as it is possible that as these lines are read and compared with those written by Toscano, some confusion might arise, I should like to make various explanations.

Up till now, such discussions as have been held concerning the technique of pre-Hispanic mural painting have been without definite result, for no definitions have been set prior to the discussion. It is, first of all, necessary to explain that various techniques were used in pre-Hispanic painting. For example, in Teotihuacán, we have found two methods of painting; one is done on a levelled clay surface, without lime mortar, which surface can only be painted as it is dry, and the colors must be fixed by mixing in an agglutinative agent. This is the distemper method (The paintings in the so-called Temple of Agriculture). The other method is applied on lime mortar, painted while the surface is still fresh; this detail is borne out by the work that we have found traced into the mortar. This method is called fresco (Paintings at Tepantitla, Tetitla, and Atetelco).

Considering these circumstances, it is easy to see that a discussion on pictorial technique might bring about no satisfaction, for where some people could refer to the paintings in the Temple fo Agriculture (distemper technique), others might take as an example the paintings of Tetitla or Atetelco (fresco technique).

In order to set forth clearly the modern technique in fresco work, I have transcribed two parapraphs on the subject by two of today's best known writers:

"In painting on a whitewash of wet lime, the water is eva porated while the lime absorbs anhydrous carbon from the air, forming a lime carbonate.

In this fashion a film of calcium carbonate forms over the surface of the painting, smooth and crystalline, joining the colors with the base, rendering them insoluble and imparting the genuine brilliance of the fresco paintings." (Max Doerner. "*El Material de Pintura y su empleo en el Arte.*" Ed. Gustavo Gili. 1946).

"The term "fresco" is used to define the traditional and properly *al fresco* method, painted on a plastered wall, on fresh,recently prepared lime, with pigments that have been mixed in water only. When the lime surface dries, it sets with a rock-like cohesion, and the pigments dry along with it to form an integral part of the surface. A microscopic examination of a fresco painting will show an absolute penetration of the pigments into the interstices of the particles that make up the plaster surface, as opposed to the specifically superficial adhesion of oleo and distemper paints." (Ralph Mayer. *Manual del Artista. Materiales y Técnicas.* Librería Hachette, S. A.).

As these paragraphs show, the action that sets the colors in a fresco painting is the hardening of the surface, and not the absorption of the colors by the mortar, as is generally believed.

Let us now turn to the procedures, the materials and the form in which they were used in the pre-Hispanic period, according to observations that I have made.

The wall that was to be painted was first dressed with a thick coating of fine clay, such as was usted to make their pottery, mixed with *tezontle*, a porous volcanic stone; over this they spread, in sections, an extremely thin coat of mortar made up of lime and a finely ground obsidian sand. We know that it was applied in sections for the divisions thus formed in their work have been found. They would sketch on this last coat and later paint in the colors, mixed with lime.

If the materials that were used by the pre-Hispanic painters are compared with those in use today, it can be seen that in some cases the former were of a superior quality. For instance, the clay dressing holds more moisture than the mortar in use today, thus allowing more consistency in the coating of calcium carbonate that forms on the surface, and which, as I mentioned previously, is what fixes the colors on the surface. The obsidian dust, with its sharp edges, is better than marble dust, with its rounded edges, for, as is well known, it is necessary that the sand in fresco mortar have sharp edges. Last of all, colors mixed with lime have a greater consistency than those mixed only with water, as is the modern practice. It was this detail that had led us to believe that their colors had not been applied in fresco, for present technique consists of applying them diluted, not as a paste; since the colors diluted without lime will not adhere to the surface as a paste, it becomes necessary to mix them thus, and they will stick fast, as has been the case in the pre-Hispanic frescoes. It had also been thought that there were no divisions on the surface and that therefore this could not be considered as fresco painting, but, as mentioned before, this outer work has been studied and the divisions of the day's work found, although they are very carefully dissembled and cannot be noted at a glance. Again, the pre-Hispanic frescoes will sometimes have paint that has been applied dry, because, of course, not all paints were resistant to the lime. This deficiency has been common to all known techniques of fresco painting, and only recently has it been possible to obtain all colors unaffected by lime.

The colors were of a mineral origin, as is borne out by the analyses made by the chemist, Ignacio Xavier del Río, which gave the following results:

ANALYSIS OF PAINTS.

Indian red - iron oxide.
Ochre - iron hydroxide.
Orange - iron oxide.
Green - basic copper carbonate (malachite).
Dry green - copper carbonate (azurite).
Blue - sodium and aluminum silicates (ultramarine).

It should be noted that these colors are what served as a base only, for impurities formed by other elements were also found in the samples, above all compounds of iron and calcium carbonate, doubtless due to the fact that pure pigments cannot be worked.

ANALYSIS OF MORTAR.

Reported as calcium carbonate containing 51.55% silicates, and from this it is deduced that calcium oxide (lime) was used with sand or quartz.

ANALYSIS OF THE SAND THAT WAS MIXED WITH THE LIME

Sample No. 1 - Quartz, calcium and sodium carbonates.
Sample No. 2 - Sodium and calcium carbonates; also, quartz.
Sample No. 3 - Sodium and calcium carbonates, quartz, and obsidian.

These samples were gathered from different surfaces at Teotihuacán.

The results of the analyses show that quartz sand was used in all surfaces.

ANALYSIS OF THE BRILLIANT PARTICLES SET IN THE PAINT.

On the basis of special analyses that were effected, it is deduced that these particles are pyrites, the chemical composition of which is iron disulphide.

IXTAPANTONGO, State of Mexico

The "MATEO A. SALDAÑA" ROCK PAINTINGS.—These paintings are found in a place called *Barranca del Diablo*, or Devil's Canyon, very close to the hydro-electric plant of Ixta pantongo. I have given them this name because it was the painter, Saldaña, who first drew them to my attention, and because he had planned to copy them but was never able to carry through with this plan. I have assigned the name in his memory. They were made directly onto the rock and in the open air, and they belong to the Toltec culture (9th to 12th Centuries A. D.). There are various groups of paintings scattered throughout the rock face. The first group, which is the best preserved and which this present study will cover, represents gods and scenes of sacrifice. In setting forth the painting, from top to bottom and from left to right, we have a figure that is almost identical to the "collosi" of Tula, Hidalgo. The personality represented (the war-god) differs only in the crown; here he wears the diadem of kings, whereas in the sulpture at Tula he wears a mosaic head-band. I believe the difference lies in that the painting represents the god himself, while the sculpture merely represents the warrior. The head-dress also differs slightly; in Ixtapantongo it falls toward the rear with the weight of the feathers, while in Tula the feathers are short and stand erect. This difference could be explained in that the sculpture was conceived as a column and the head-dress that crowns it served to support a roof beam; thus it has been cut short as an adaptation to the architectural form, whereas the painted figure shows the proper form.

Because of the reference of the sculpture at Tula, identified as a warrior, our painted figure might be interpreted as the war-god of the Toltecs. For all that *Huitzilopochtli* does not figure in the Toltec mythology, he was born at Tula according to the Aztec tradition, and it is quite possible that he had already been conceived within the Toltec period, although without the pre-eminence he was later assigned.

Following the order we have established, we find next a figure that shows some of the attributes of *Xiuhtecutli*, the fire-god, in the blue bird in his head-dress and the two reeds that are protruding from it. He bears the *atlatl* and arrows, the characteristic arms of the Toltec warrior.

Facing this figure, there is a warrior who carries a painted symbol, as if it were a large standard, of the representation of the sun, done in the Toltec style, such as can be seen in the Temple of the Tigers at Chichén Itzá. Without a doubt, this is *Tonatiuh*, the sun.

Then follows an incomplete figure, but behind him the undulating figure of a serpent can be made out with the well-known sign of Venus, which indicates that this might be *Quetzalcóatl*. In the Toltec bas-reliefs these serpents with the symbol of Venus appear quite frequently as the symbol of this god.

Below and to the left is *Xipe Totec*, wearing "golden robes", as the song to this god states, which is the skin if the sacrificial victim, always painted yellow in the codices. This also contains an allusion to the god of the jewellers - leaves of gold.

Then comes *Mayahuel*, the maguey goddess. One part of the plant stands out very clearly, and although the rest of it is somewhat erased, I believe, from what remains of the color, that the figure of the maguey was complete. The figure of the goddess rises from it, holding a gourd in either hand which must surely contain pulque. The head of the goddess is crowned with the head of a bird and a feathered head-dress. Immediately before her there is a figure that is partly obscured, though a nose plug in the form if a half moon, a characteristic of the pulque gods, can be made out with something like a paper bow painted grey, that is quite similar to the head-dress that the figure wears. This also is grey, and its similar design would seem to indicate the same god. Apparently these three figures form one group: *Xipetotec, Mayahuel*, and *Pantécatl*, for *Xipe* is also called the "nocturnal drinker", or "he who drinks pulque by night." (*Los cantares a los dioses.* Translation, notes, and comments of Dr. Eduardo Seler.)

Toward the right there is a figure that would seem to have the arrows and padded arm of a Toltec warrior. One item that could be quite important in identifying it is the fact that one of its legs is cut short. A close examination that I made of that fragment convinced me that it had not been obliterated, but rather that it was drawn as incomplete. It will be recalled that in the codices. *Tezcatlipoca* is represented without one foot; at times he is shown with the fleshless bone, and other times with the smoking mirror. Thus, it would not too venturesome to state that it is this god.

The following scences are smaller in size than the foregoing. They would seem to represent three different moments in a ceremony. First we see a figure disguised as an eagle which is carrying a gourd in its hands and is in a dancing attitude, and farther on there are two seated men, the one almost completely erased and the other almost intact, who are beating a drum. This latter figure wears a collar of *ollouali* and a coyote mask, attributes of the god of dance and song, *Huehuecoyotl.* Above this figure there is an object that I do not recognize; it would seem to serve to hold arrows, for some feathers rise from the top, but actually I have not been able to identify it at all.

Farther on there are three men who have their names painted next to them; the first is called "Eagle", the second, "One Deer", and the third, "Flower" (?). This last one, judging from his dress and adornments, is the most important.

Finally, two human sacrifices are represented. There is a tree with skulls and banners which wouuld seem to indicate the name of the place where the ceremony (*tzompantli*) was carried out. The tree is one that today we call *colorín.* Not far from Ixtapantongo there is a town called Colorines, which would lead us to believe that the hieroglyph refers to this town. On the list of towns that send a spy to *Huitzilopochtli* when they wish to kill him, the first is Tzonpantitlán (Sahagún). Then there is a priest painted black standing next to the body of a sacrificed woman. Three priests follow, the center one blowing on a conch, and the two on the sides blow trumpets. The three are seated in a line. Up ahead there are two figures who bear arrows in their hands and are presenting them before the sacrificial scene.

The whole would thus seem to represent one of the countless ceremonies that the Toltecs carried out during the eighteen months that made up their year. It is impossible for me to determine to which particular one it refers.

Among the Aztecs, above all in Teotleco, there was one feast in honor of all the gods; this one would seem to be dedicated to the eight deities painted above the sacrificial scene.

Throughout the area occupied by the gods there are various marks painted in red, some in the form of an "s" and others round, surrounded by dots; judging from their color and by the carelessness with which they are applied, they would seem to be bloodstains.

There are various factors to make this painting important. It is the first known Toltec painting and the first pre-Hispanic painting to be executed directly on rock. The well known figure at San Cristobal Ecatepec is done on an applied coating. There are, of course, many rock paintings in Mexico, but these belong to very primitive cultures. There is also the circumstance that the paintings that are described here are exposed to the weather. The technique employed is admirable, above all if we consider that they have existed at least nine centuries, and although they are not all equally well preserved, it is surprising that they have not disappeared altogether under the lash of the wind and the rain.

The technique is quite simple. They prepared the surface of the rock for fixing the colors, without actually destroying the rock texture of the surface, and then they painted the figures, mixing the colors with a strong glutinating agent that possibly not even chemistry can identify. The colors are: red, yellow, green, black, and grey, all surely of a mineral base.

The figures are well proportioned in the indian manner, and although the surface is not smooth, they are precisely outlined.

The sacrificial scenes are quite harmonious, even as the pages of the best codices.

Why were these figures not sculptured, rather than painted on a steep rocky wall? Relief is more in line with the Toltec tradition and in Tula, as we know, bas-relief is quite common, whereas, on the other hand, no paintings of this culture had been known until now. Possibly these questions, like so many others in the archaeological field, will remain unanswered. What we can say is that this site had been chosen for paintings long before it was singled out by the Toltecs, for under these paintings we can make out traces of others that are quite primitive, and over them there are some simple sketches made after the period of the Toltecs. This leads us to believe that various peoples had chosen this site for religious cults, leaving testimony of their passing.

Las madres le hacen guardia con un ramo

de hijos maduros y verdes Cuauhtémocs,

y él está sobre el día como un árbol

eterno, solo y fuerte, en cuya sombra

toma savia el calor, el pueblo crece

y ejercitan su túnica las danzas.

El Ballet ZAPATA fue presentado en Premier Mundial el 10 de agosto de 1953 en el Teatro Nacional Estudio de Bucarest, Rumanía, con motivo del IV Festival Mundial de la Juventud. La coreografía fue realizada por Guillermo Arriaga, miembro de la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes. La partitura fue escrita por José Pablo Moncayo y la escenografía la realizó Luis Covarrubias. Rocío Sagaón acompaño al coreógrafo en la interpretacion de la danza cuyo tema es la vida —nacimiento, lucha, muerte y testamento— del héroe de la Revolución agraria de México.